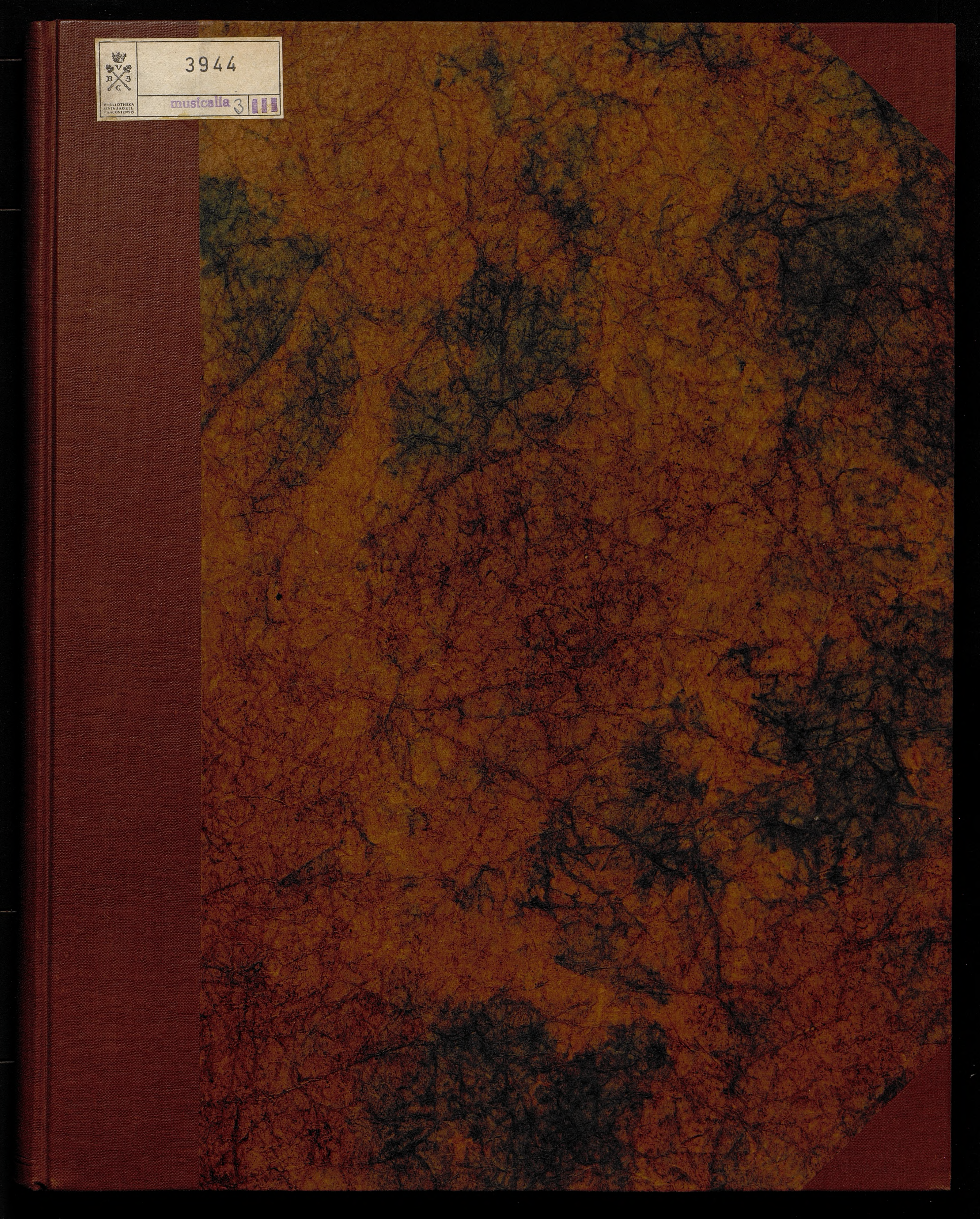
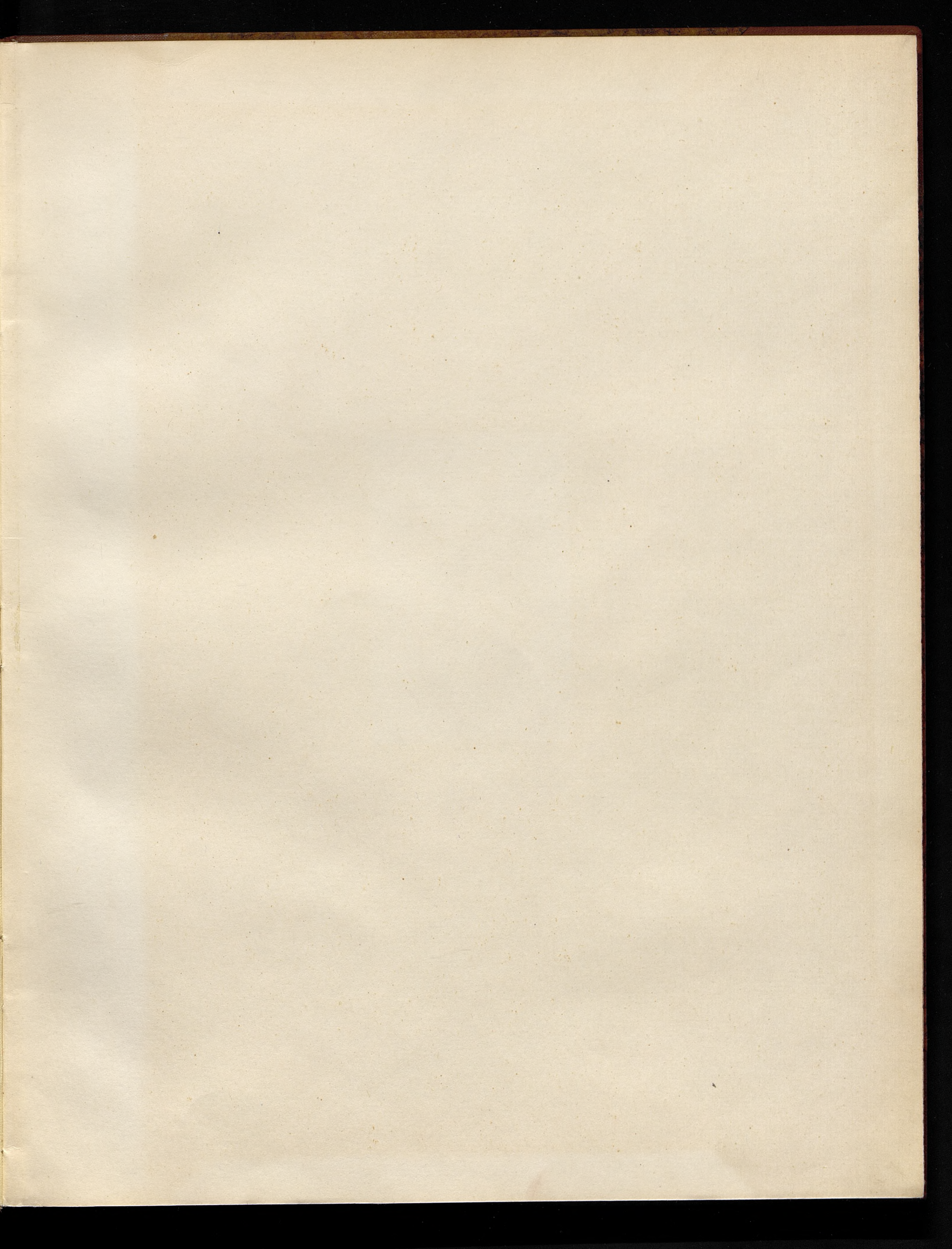
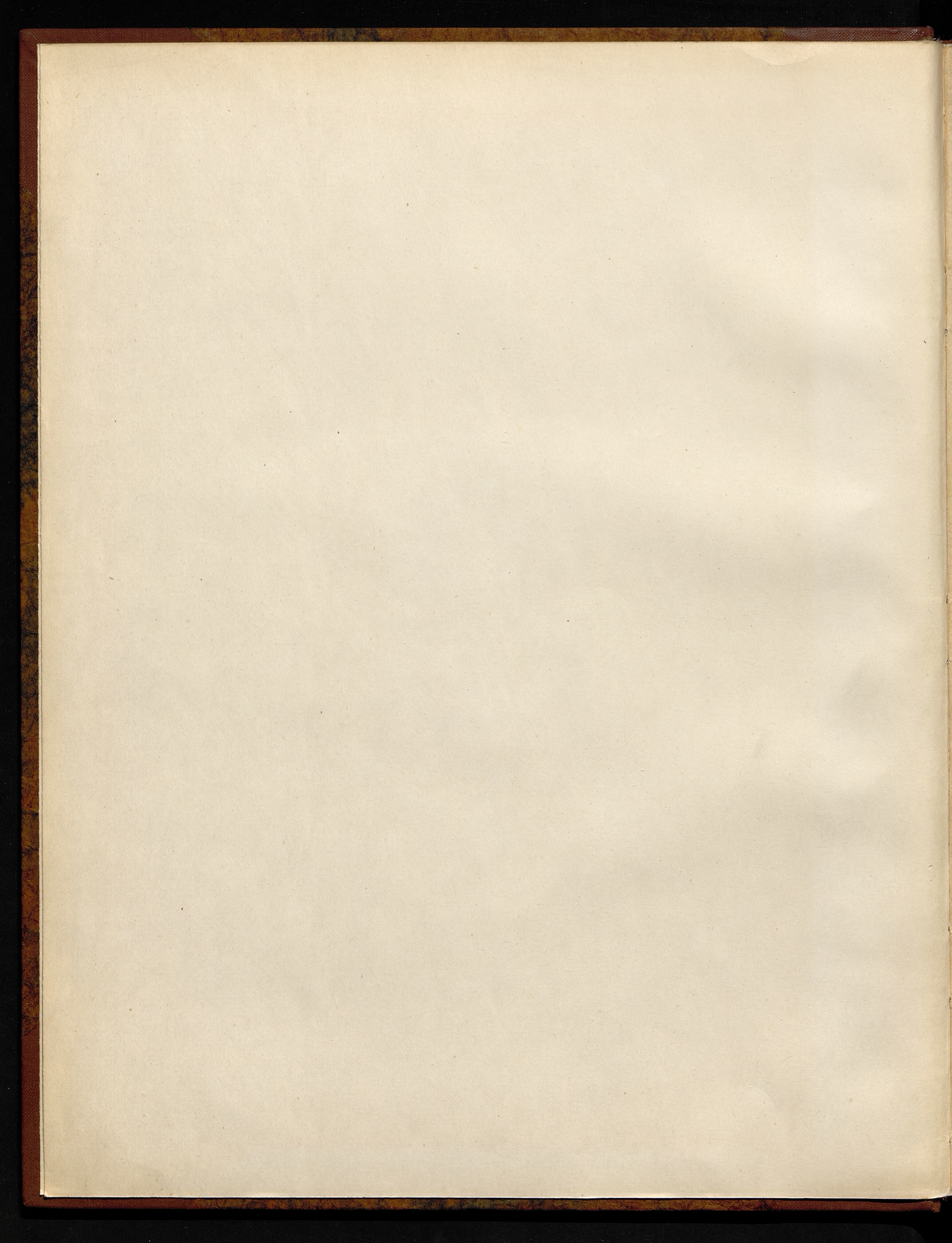

3944
musicalia
BIBLIOTHECA UNIV. JAGELL. CRACOVIENSIS


V
B
J
C
3944
III
musicalia









FR. CHOPIN'S PIANOFORTE-WERKE

revidirt und mit Fingersatz versehen

(zum grössten Theil nach des Autors Notirungen.)

von

CARL MIKULI.

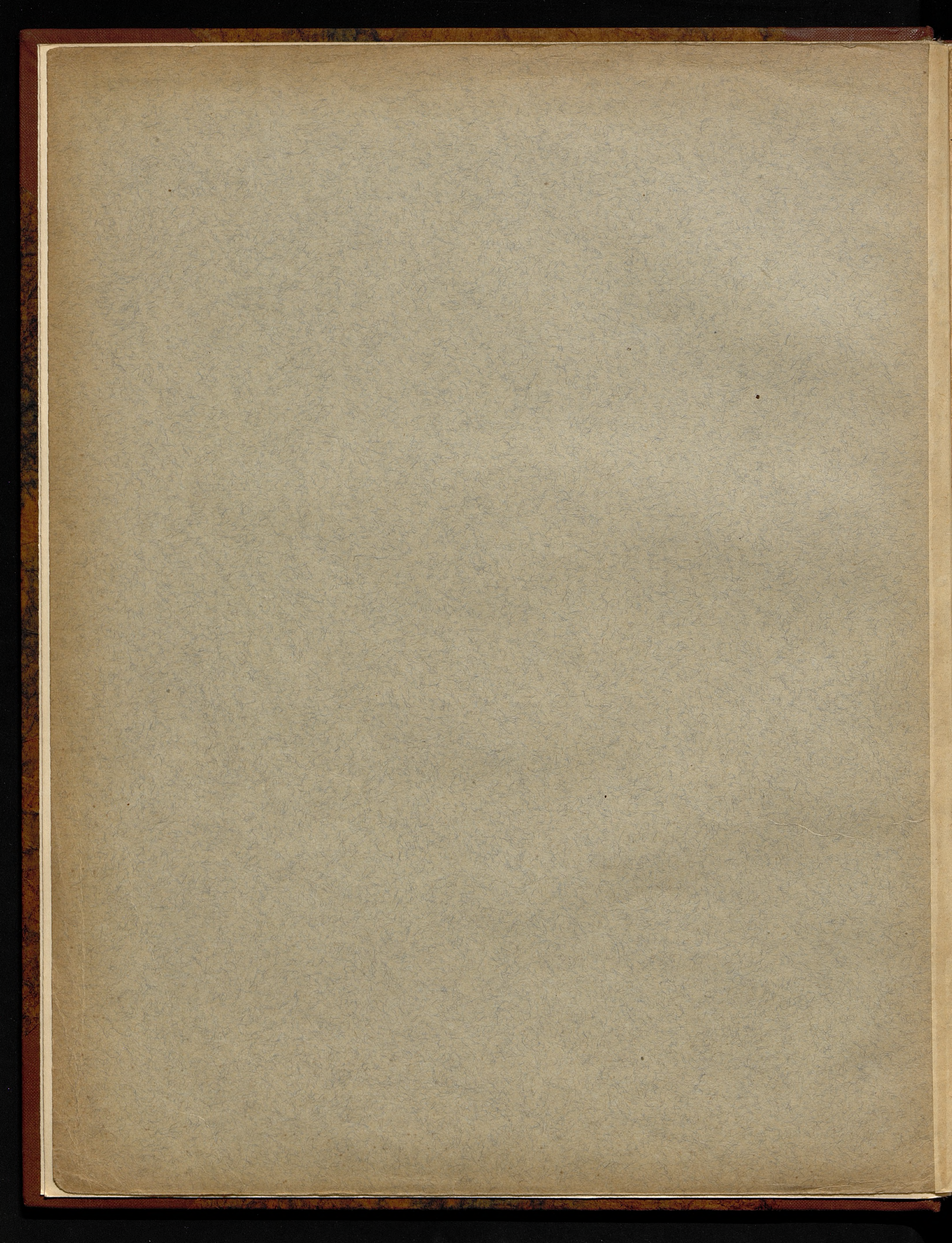
Band 3.

Etuden.

LEIPZIG, FR. KISTNER.
London, Alfred Lengnick & Co.
14, Berners Street W.

Brochirt Pr. M. 6. — netto.

5274







revidirt und mit Fingersatz versehen

(zum größten Theil nach des Autors Notirungen)

von



Band 3.

Etuden

18

Neue Auflage.

LEIPZIG, FR. KISTNER.

Brochirt Pr. M. 6.__ netto.

5271.

Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig.



VORWORT.

Von der Musikverlagshandlung Fr. Kistner in Leipzig eingeladen, die Revision einer Gesammtausgabe der Werke meines unvergesslichen Lehrers Friedrich Chopin zu übernehmen, konnte ich mich, angesichts der grossen Schwierigkeiten dieser verantwortungsreichen Aufgabe, nur schwer zu einer einverständlichen Antwort entschliessen. Allein welches Bedenken immer sich aufdrängen mochte, keines konnte der Pietät gegen den unsterblichen Meister Stand halten, welche längst dringend verlangte, dass den rücksichtslos willkürlichen Textesänderungen, die man sich seit seinem Tode erlaubt hat, das Veto der Tradition entgegengestellt und was der Autor gedacht und gewollt, endlich wieder lauter und unverfälscht zur gebührenden Geltung gebracht werde. —

Mit den bisherigen Ausgaben von Chopin's Werken verhält es sich nämlich so: Selbst die ältesten französischen, deutschen und englischen Original-Ausgaben — späterer verunstalteter Nachdrucke nicht zu gedenken — weichen an vielen Stellen, zuweilen sogar in der Tactzahl einzelner Theile von einander ab. Was nun die vorhandenen Pariser Original-Ausgaben betrifft, so besitzen dieselben den Vorzug, dass sie während des Stiches öfter als die auswärtigen deutschen und englischen dem Autor in Paris zur Correctur vorgelegt werden konnten und vorgelegt wurden, während hinwiederum diese letzteren, da sie meist später als die französischen zum Stiche gelangten, hie und da von ihm selbst nachträglich gemachte Aenderungen, beziehungsweise Verbesserungen enthalten. Mein Freund und Mitschüler Thomas Telefsen, der bis zu Chopin's letztem Athemzuge mit ihm in ununterbrochenem Verkehr zu stehen das Glück hatte, war vollkommen in der Lage, dessen Werke in der bei Richault begonnenen Gesammtausgabe ganz getreu zu liefern. Leider unterbrach eine hartnäckige Krankheit und sein Tod diese Arbeit, so dass zahllose Stichfehler darin unberichtigt blieben.

Die Autographen des Autors, von denen ich einen grossen Theil zu studiren Gelegenheit hatte, da ich und Telefsen vieles davon für ihn copirten, wimmeln, bei aller Sorgfalt des Satzes selbst, von Nachlässigkeiten und offenbaren Schreibfehlern. Da giebt es falsche Noten, Notenwerthe, Versetzungszeichen und Schlüssel, Auslassungen von Accordintervallen und Puncten, Unrichtigkeiten in der Begrenzung der 8va-Bezeichnung und der Bogen in Hülle und Fülle. Eine Berufung auf diese Originalmanuscripte als auf einen unwiderleglichen Beweisgrund, so nahe sie auch liegen mag, erscheint unter solchen Umständen nichts weniger als unanfechtbar, ja selbe muss vielmehr geradezu illusorisch genannt werden. So fühlt sich denn der auf so unverlässliche Vorlagen angewiesene Revident einer neuen Ausgabe nur zu leicht verleitet, nach eigener mehr oder weniger berechtigten, jedenfalls von einer bestimmten Geschmacksrichtung beeinflussten Kritik, unter den vielen Lesarten eine ihm eben sympathische und wahrscheinlich erscheinende zu wählen, wo nicht gar den armen Chopin auf eigene Faust zu verbessern!

Angesichts solcher Verhältnisse müsste man an der Möglichkeit einer correcten Chopinausgabe verzweifeln, wenn nicht andere Mittel zur Hilfe genommen werden könnten. Glücklicherweise aber sind sie vorhanden, und da eben ich in der Lage war, über diese bis nun gar nicht berücksichtigten und doch unumgänglichen Quellen verfügen zu können, so musste ich es als heilige Pflicht ansehen, der Mühe einer geläuterten Ausgabe der Werke Chopin's mich zu unterziehen.

Zunächst besitze ich selbst Hefte vorwiegend der Pariser Ausgabe, in denen Chopin bei meinem Unterrichte Stichfehler, wie sie eben langsames Déchiffriren zum Vorschein brachte, eigenhändig verbesserte, und weiterhin solche, in welche ich während der Unterrichtsstunden anderer Schüler, denen beiwohnen zu dürfen mir Chopin als besondere Begünstigung gestattete, seine Bemerkungen eintrug; endlich noch mehrere mit sehr zahlreichen Correcturen von seiner eigenen Hand versehene Bände, welche die verstorbene Gräfin Delfine Potocka, die vieljährige Schülerin und Freundin Chopin's, mir während ihrer Anwesenheit in Lemberg schenkte.

Wenn schon in diesem gewiss schätzbaren Material die nicht mehr fragliche Lösung mancher Zweifel sich vorfinden musste, so war noch ganz besonders die Bereitwilligkeit distinguirtester Schüler und Freunde des Meisters, welche mir gütigst ihre Unterstützung mit Rath und That zusagten, für mich die Veranlassung zur gegründeten Hoffnung, es werde gelingen, von noch fortlebender Tradition geleitet und auf vom Autor selbst herrührenden Correcturen fussend, in einer auch sonst sorgfältigst überwachten Ausgabe, den authentischen Text wieder herzustellen, und so weitere Verstümmelungen für immer unmöglich zu machen.

Vor Allem nenne ich hier innigst dankend: Frau Marceline Fürstin Czartoryska in Krakau, Frau Friederike Streicher geborne Müller in Wien (das Opus 46 ist ihr gewidmet), welche während eines mehr

jährigen Unterrichtes, und auch sonst vielfach Gelegenheit hatten, ihren Lehrer seine Werke vortragen zu hören, so dass ihre Erinnerungen von höchster Bedeutung für den Revidenten waren. Nicht nur im Correspondenzwege, sondern auch wochenlang an Ort und Stelle gingen wir Alles gewissenhaft von Note zu Note durch, mit Benutzung zahlreicher Correcturen und Anmerkungen von seiner Hand, welche sie als ein Heiligthum in ihren Notenheften bewahren.

Nicht minder fühle ich mich zu Dank verpflichtet: Frau Camille Dubois geb. Omeara in Paris, Frau Vera Rubio geb. von Kologriwof in Florenz, höchst ausgezeichnete Pianistinnen, deren bedeutendes Talent sich der besonderen Pflege des Meisters zu erfreuen hatte; endlich dem Herrn Dr. Ferdinand von Hiller, Director der rheinischen Musikschule in Köln und Herrn August Franchomme, Professor am Conservatorium in Paris, treue und geliebte Freunde des Verewigten. Sie alle waren so gütig, an vielen Stellen der Werke entscheidend berichtigende Aufschlüsse zu geben, und Herr Franchomme noch besonders über die Kammermusikwerke, bei denen er theilweise Mitarbeiter war.

Sonst bleibt mir nur noch zu bemerken, dass der Fingersatz dieser Ausgabe grossentheils von Chopin selbst herrührt, wo dies aber nicht der Fall, wenigstens seinen Grundsätzen entsprechend notirt ist, was die Ausführung im Sinne des Autors erleichtern dürfte.

Ueber die hohe Bedeutung Chopin's, des Componisten, ist das wohl einstimmige Urtheil längst gefällt. Der enthusiastische Ausruf Robert Schumann's (in seiner „Allgemeinen Musikzeitung" 1831 bei Beurtheilung von Chopin's Opus 2: Là ci darem la mano) „Hut ab, ihr Herrn! Ein Genie"! rechtfertigte sich wohl als ein zugleich prophetischer angesichts einer ununterbrochenen Reihe von Meisterwerken, welche die Neuheit der melodischen Erfindung, der Adel des Ausdrucks, eine gewählte, trotz ihrer Kühnheit nie prätentiöse oder gespreizte, immer wohlklingende Harmonie, — die Einführung einer bahnbrechenden Behandlung des Instrumentes, vor Allem aber der Zauber idealer Schönheit den höchsten Erscheinungen der Tonkunst ebenbürtig an die Seite stellen. Die beiden Concerte (das ältere, der Gräfin Delfine Potocka gewidmete in F-moll, war ihm besonders lieb), die eine neue Clavierschule begründenden Etuden, die zwei grossen Sonaten, die so hoch poetischen, stimmungsvollen Präludien und Nocturnen, die Scherzos, Balladen, Impromptus tragen alle den Stempel des Genies. Wenn auch die von der treuen Erinnerung an ein geliebtes Vaterland, und von der bis zum Tode ungestillten heissen Sehnsucht nach demselben inspirirten Mazurkas und Polonaisen, in ihrer nationalen Färbung, für polnische Herzen den grössten, einen unüberbotenen Reiz haben, so fanden sie doch auch in der gesammten musikalischen Welt die wärmste Anerkennung. — Ihr Werth steht in gar keinem Verhältniss zu dem engen Rahmen, in den sie gedrängt sind. Es sind eben genial entworfene Genrebilder, in deren jedem Tacte das volle polnische Leben mit bald ritterlichen, bald schwärmerischen oder ausgelassen fröhlichen Accenten pulsirt. Stolz auf seinen Besitz feiert und liebt ihn sein Vaterland und wird ihn immer seinen grössten Söhnen zuzählen.

Wenn nun Chopin, der Componist, von allen wahren Kunstfreunden und Kennern gewürdigt und verehrt wird, so ist Chopin, der Clavierspieler, fast unbekannt geblieben, ja was noch schlimmer ist, es hat sich in dieser Hinsicht über ihn eine ganz falsche Vorstellung allgemein verbreitet. Darnach soll sein Spiel mehr das eines Träumenden als eines Wachen, ein vor lauter pianissimo's und una corda's kaum hörbares, bei schwach entwickeltem Mechanismus höchst unsicheres, mindestens undeutliches, durch ewiges tempo rubato bis zur gänzlichen Rhythmuslosigkeit verzerrtes gewesen sein! Dieses Vorurtheil konnte nicht anders als sehr nachtheilig auf die Wiedergabe seiner Werke, selbst von Seiten höchst befähigter Künstler, die eben sehr treu sein wollten, wirken; ist übrigens leicht zu erklären.

Chopin spielte selten und nur ungern öffentlich, das „sich produciren" war etwas seiner Natur geradezu Widerstreitendes. Eine vieljährige Kränklichkeit und nervöse Ueberreiztheit liessen ihm im Concertsaal nicht immer die nöthige Ruhe, um den ganzen Reichthum seiner Mittel ungehindert zu entfalten. In engeren Kreisen aber spielte er selten etwas Anderes als seine kleineren Schöpfungen, hie und da Bruchstücke aus den grösseren. Da konnte wohl Chopin dem Clavierspieler nicht die allgemeine Anerkennuug zu Theil werden.

Und doch besass Chopin eine höchst ausgebildete, das Instrument vollkommen beherrschende Technik. In allen Anschlagsarten war die Gleichheit seiner Tonleitern und Passagen eine unübertroffene, ja fabelhafte; unter seinen Händen brauchte das Clavier weder die Violine um ihren Bogen, noch die Blasinstrumente um den lebenden Athem zu beneiden. So wunderbar verschmolzen die Töne wie im schönsten Gesang.

Eine nicht sowohl grosse, als äusserst biegsame, echte Clavierhand ermöglichte ihm Brechungen der zerstreutesten Harmonien und weitgriffige Passagen, die er eben als etwas vor ihm nie Gewagtes in das Clavierspiel eingeführt hatte, Alles, ohne dass die mindeste Anstrengung sichtbar gewesen wäre, wie überhaupt eine wohlthuende Freiheit und Leichtigkeit sein Spiel vorzüglich charakterisirten. Dabei war der Ton, den er aus dem Instrumente zu ziehen wusste, immer, namentlich in den Cantabiles, riesengross, höchstens Field konnte hierin mit ihm verglichen werden.

Eine männliche, edle Energie verlieh geeigneten Stellen überwältigende Wirkung — Energie ohne Rohheit — wie er anderseits durch Zartheit seines seelenvollen Vortrages — Zartheit ohne Ziererei — den Zuhörer hinzureissen wusste. Bei aller ihm in so hohem

Grade eigenen Wärme war dieser Vortrag doch immer massvoll, keusch, ja vornehm und zuweilen selbst strenge zurückhaltend.

Leider werden bei der Richtung des heutigen Clavierspiels diese feinen Unterscheidungen, wie so manches andere einer idealen Kunstrichtung Angehörige, als ein den Fortschritt hemmendes Vorurtheil in die Rumpelkammer der „überwundenen Standpuncte“ geworfen und eine, die Leistungsfähigkeit des Instrumentes nicht berücksichtigende, die Schönheit des zu bildenden Tones nicht einmal anstrebende blosse Kraftentfaltung soll uns heute als grosser Ton, als energischer Ausdruck gelten!

Im Tempohalten war Chopin unerbittlich, und es wird Manchen überraschen zu erfahren, dass das Metronom bei ihm nicht vom Claviere kam. Selbst bei seinem so viel verleumdeten Tempo rubato spielte immer eine, die begleitende Hand streng gemessen fort, während die andere, singende, entweder unentschlossen zögernd, oder aber wie in leidenschaftlicher Rede mit einer gewissen ungeduldigen Heftigkeit früher einfallend und bewegter, die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks von allen rhythmischen Fesseln frei machte.

Obwohl Chopin zumeist seine eigenen Compositionen spielte, so beherrschte sein eben so reiches wie treues Gedächtniss alles Grosse und Schöne der Clavierliteratur: vor Allem Bach, und es ist schwer zu sagen, ob er Diesen oder Mozart mehr liebte. Hier war er in der Execution unerreicht gross. Mit dem kleinen G-dur-Trio von Mozart (im Verein mit den Herren Alard und Franchomme) bezauberte er förmlich das blasirte Pariser Publicum in einem seiner letzten Concerte. Natürlich war Beethoven seinem Herzen eben so nah. Mit grosser Vorliebe spielte er C. M. v. Weber's Werke, namentlich das Concertstück, die Sonaten E-moll, As-dur, Hummel's Fantasie, Septett, Concerte, Field's As-dur-Concert und Nocturnen, zu denen er die reizendsten Verzierungen improvisirte. Von Virtuosenmusik jeglichen Calibers, die eben in seiner Zeit Alles so fürchterlich überwucherte, habe ich und schwerlich auch jemand Anderer je Etwas auf seinem Pulte gesehen. Er benutzte nur höchst selten die ihm gebotene, ja sich aufdrängende Gelegenheit sie im Concertsaale zu hören, war dagegen ein enthusiastischer Stammgast der Habeneck'schen Société de Concerts und der Alard-Franchomme'schen Streichquartette.

Es dürfte wohl für manchen Leser von Interesse sein, hier etwas über Chopin den Lehrer zu erfahren, wenn auch nur in allgemeinen Umrissen.

Weit entfernt, die Lehrerthätigkeit, der er sich in seiner künstlerischen Stellung und bei seinen gesellschaftlichen Verbindungen in Paris nicht leicht entziehen konnte, als eine schwere Last anzusehen, widmete ihr Chopin mit wahrer Lust täglich durch mehrere Stunden alle seine Kräfte. Freilich stellte er an das Talent und den Fleiss des Schülers grosse Ansprüche. Da setzte es oft „de leçons orageuses“ ab, wie sie im Schulidiom hiessen, und manches schöne Auge verliess thränenbefeuchtet den hohen Altar der Cité d'Orléans rue St. Lazare, ohne darum je dem innigstgeliebten Meister den mindesten Groll nachzutragen. War doch die Strenge, welcher nicht so leicht Etwas genügte, die fieberhafte Heftigkeit, mit welcher der Meister seine Jünger zu seinem Standpuncte emporzuheben strebte, das Nichtablassen von der Wiederholung einer Stelle, bis sie verstanden ward, eine Bürgschaft, dass ihm der Fortschritt des Schülers am Herzen lag. Ein heiliger Kunsteifer durchglühte ihn da, jedes Wort von seinen Lippen war anregend und begeisternd. Oft dauerten einzelne Lectionen buchstäblich mehrere Stunden hintereinander, bis die Ermattung Meister und Schüler überwältigte.

Woran Chopin am Anfange des Unterrichts am meisten lag, war, den Schüler von aller Steifheit und convulsivischen, krampfhaften Bewegung der Hand frei zu machen, und ihm so die erste Bedingung eines schönen Spiels, die „souplesse“ (Geschmeidigkeit), und mit ihr die Unabhängigkeit der Finger zu geben. Unermüdlich lehrte er, dass die bezüglichen Uebungen keine blos mechanischen seien, sondern die Intelligenz und den ganzen Willen des Schülers in Anspruch nehmen, daher ein zwanzig- und vierzigmaliges gedankenloses Wiederholen (bis zur Stunde noch das gepriesene Arcanum so vieler Schulen) gar nicht fördere, geschweige denn ein Ueben während dessen man nach Kalkbrenner's Rath sich gleichzeitig mit irgend einer Lectüre beschäftigen könne (!). Sehr eingehend behandelte er die verschiedenen Anschlagsarten, besonders das tonvolle Legato.

Als gymnastische Hilfsmittel empfahl er das Ein- und Auswärtsbiegen des Handgelenks, den wiederholten Handgelenksanschlag, das Spannen der Finger, alles Das jedoch mit der ernsten Warnung vor Ermüdung. Die Tonleitern liess er mit grossem Ton, möglichst gebunden, sehr langsam und nur stufenweise zum schnelleren Tempo fortschreitend, mit metronomischer Gleichheit spielen. Das Untersetzen des Daumens und das Uebersetzen über denselben sollte ein entsprechendes Einwärtshalten der Hand erleichtern. Die Tonleitern mit vielen schwarzen Tasten (H-dur, Fis-dur, Des-dur) kamen zuerst zum Studium, und zuletzt als die schwerste C-dur. In derselben Reihenfolge nahm er Clementi's Préludes und Exercices vor, ein Werk, welches er wegen seiner Nützlichkeit sehr hoch schätzte. Nach Chopin beruhte die Gleichheit der Tonleitern (auch der Arpeggien) nicht allein auf der durch Fünffinger-Uebungen zu erzielenden möglichst gleichen Kräftigung aller Finger und einem beim Uebersetzen und Untersetzen ganz ungehinderten Daumen, als vielmehr auf einer, bei vollkommen und immer frei herabhängendem Ellbogen, nicht schrittweise, sondern stetig gleichmässig fliessenden Seitwärtsbewegung der Hand, welche er durch das Glissando über die Tastatur anschaulich zu machen suchte. Von Studienwerken gab

er hierauf eine Auswahl aus Cramer's Etuden, Clementi's Gradus ad parnassum, die ihm sehr sympathischen Stylstudien zur höheren Vollendung von Moscheles, Sebastian Bach's Suiten und einzelne Fugen aus dem wohltemperirten Clavier.

Gewissermassen zählten Field's und seine eigenen Nocturnen auch zu den Etudenwerken, denn an ihnen sollte der Schüler theils durch Auffassung seiner Erklärungen, theils durch Anschauung und Nachahmung (er spielte sie dem Schüler unverdrossen vor) den schönen gebundenen Gesangston und das Legato erkennen, lieben und ausführen lernen. Bei Doppelgriffen und Accorden verlangte er strengstens gleichzeitigen Anschlag, die Brechung war nur gestattet, wo sie der Componist selbst anzeigt; Triller, die er meist mit der oberen Hilfsnote anfangen liess, mussten weniger schnell, als mit grosser Gleichheit geschlagen werden; die Trillerendigung ruhig und ohne Ueberstürzung.

Für den Doppelschlag (gruppetto), die Appoggiatur, empfahl er die grossen italienischen Sänger als Muster. Octaven liess er zwar aus dem Handgelenk spielen, doch durften sie dadurch nicht an Tonfülle verlieren. Erst bedeutend vorgerückteren Schülern wurden seine Etuden Op. 10 und Op. 25 vorgelegt.

Von Stücken kamen in sorgfältig nach der Schwierigkeit berechneten Reihenfolge auf's Pult: Concerte und Sonaten von Clementi, Mozart, Bach, Haendel, Scarlatti, Dussek, Field, Hummel, Ries, Beethoven, dann Weber, Moscheles, Mendelssohn, Hiller, Schumann und seine eigenen Werke. Hier war es vor Allem das richtige Phrasiren, worauf Chopin die grösste Aufmerksamkeit richtete. Ueber falsches Phrasiren wiederholte er oft die treffende Bemerkung, es komme ihm vor, als recitire Jemand in einer Sprache ohne sie zu kennen, eine mühevoll dem Gedächtnisse eingeprägte Rede, wobei der Vortragende nicht nur die natürliche Quantität der Silben nicht beachte, sondern wohl gar mitten in einem Worte einen Haltepunct mache. Der falsch phrasirende Pseudo-Musiker gebe in ähnlicher Weise zu erkennen, dass die Musik nicht seine Muttersprache, sondern etwas ihm Fremdes, Unverständliches sei, und müsse, wie jener Declamator, ganz darauf verzichten, mit seinem Vortrage irgend welche Wirkung auf den Zuhörer zu erzielen. Im Notiren des Fingersatzes, besonders des ihm eigenthümlichen, war Chopin nicht sparsam. Hier verdankt ihm das Clavierspiel grosse Neuerungen, die ihrer Zweckmässigkeit halber sich bald einbürgerten, trotzdem Anfangs Autoritäten, wie Kalkbrenner, darüber sich förmlich entsetzten. So benutzte Chopin anstandslos den ersten Finger auf den schwarzen Tasten, untersetzte ihn, freilich mit ausgesprochener Einwärtshaltung des Handgelenks, selbst unter den fünften Finger, wenn Dies die Ausführung erleichtern, ihr mehr Ruhe und Gleichheit verleihen konnte. Mit einem und demselben Finger nahm er oft zwei auf einander folgende Tasten (und Das nicht nur im Herabgleiten von einer schwarzen auf die nächste weisse) ohne dass die mindeste Unterbrechung der Tonfolge zu merken sein durfte. Das Uebersetzen der längeren Finger über einander, ohne Zuhilfenahme des Daumens (siehe Etude No. 2 Op. 10) wandte er häufig an und nicht nur in Stellen, wo etwa der eine Taste festhaltende erste Finger es unumgänglich nöthig machte. Der darauf sich gründende Fingersatz der chromatischen Terzen (wie er ihn in der Etude No. 5 Op. 25 aufgezeichnet) bietet in viel höherem Grade als der vor ihm gebräuchliche die Möglichkeit des schönsten Legatos im schnellsten Tempo und bei völlig ruhiger Hand. Im Nuanciren hielt er strenge zu einem wirklich stufenweisen Zu- und Abnehmen der Tonstärke an. Ueber die Declamation, über den Vortrag im Allgemeinen gab er den Schülern unschätzbare und sinnreiche Lehren und Winke, wirkte aber gewiss viel sicherer, indem er nicht nur einzelne Stellen, sondern ganze Tonstücke wiederholt vorspielte, und Das mit einer Gewissenhaftigkeit, einer Begeisterung, wie ihn wohl schwerlich Jemand im Concertsaale zu hören Gelegenheit hatte. Oftmals verging die ganze Unterrichtsstunde, ohne dass der Schüler mehr als einige Tacte gespielt hätte, während Chopin ihn unterbrechend und verbessernd an einem Pleyel'schen Pianino (der Schüler spielte immer an einem ausgezeichneten Concert-Claviere, und es ward ihm zur Pflicht, nur auf vorzüglichsten Instrumenten zu üben) ihm das lebenswarme Ideal der höchsten Schönheit zur Bewunderung und Nacheiferung bot. Man darf ohne Uebertreibung behaupten, dass nur die Schüler Chopin, den Clavierspieler, in seiner ganzen unerreichten Höhe kannten.

Angelegentlichst empfahl Chopin das Ensemble-Spiel, die Pflege der besten Kammermusik — aber nur im Vereine mit hochgebildeten Musikern. Wer keine solche Gelegenheit fand, sollte lieber in vierhändigem Spiel einen Ersatz dafür suchen.
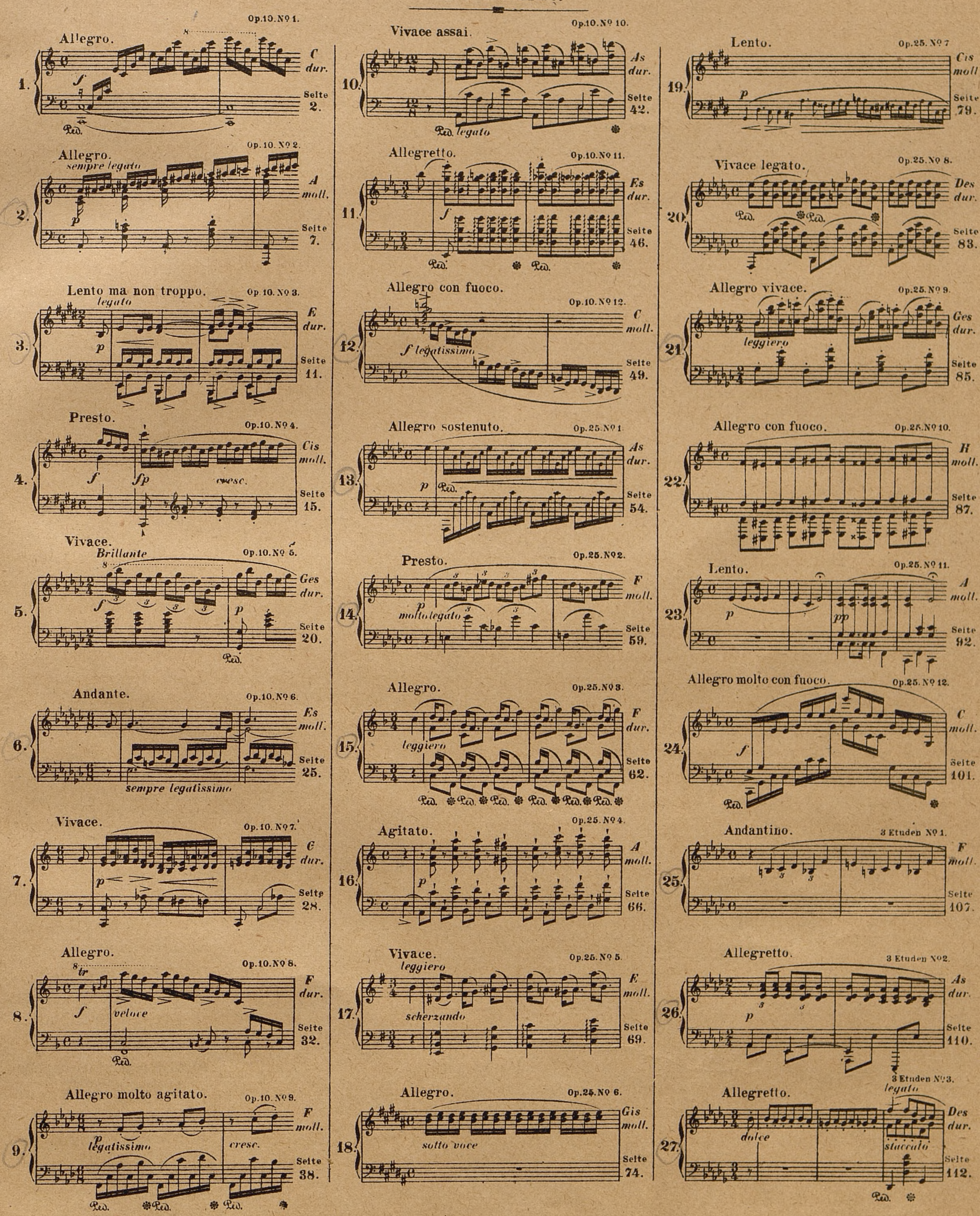
Eben so eindringlich rieth er seinen Schülern das möglichst frühzeitige Vornehmen gründlicher theoretischer Studien, und seiner gütigen Verwendung verdankten es die meisten, wenn sein Freund Herr Henri Reber (seither Professor am Conservatorium in Paris), den er als Theoretiker wie als Componisten gleich hoch verehrte, die Leitung derselben übernahm. In allen Lebenslagen stand den Schülern das grosse Herz des Meisters offen. Ein theilnehmender, väterlicher Freund, begeisterte er sie zu unablässigem Streben, freute sich herzlich an jedem Fortschritt, hatte für die Wankenden und Kleinmüthigen immer ein ermuthigendes Wort.

Lemberg, September 1879.

Carl Mikuli.
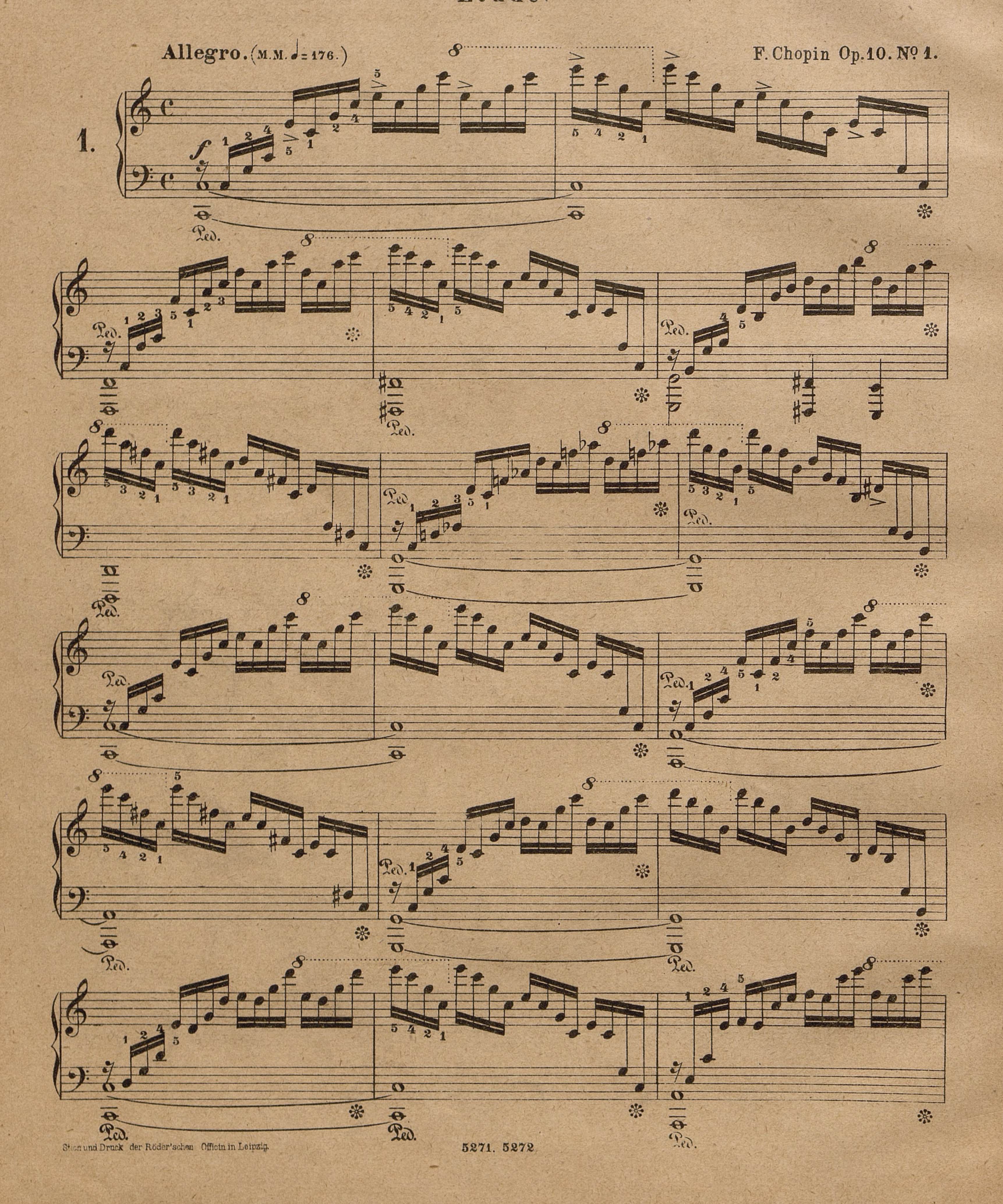


BAND 3.
ETUDEN.



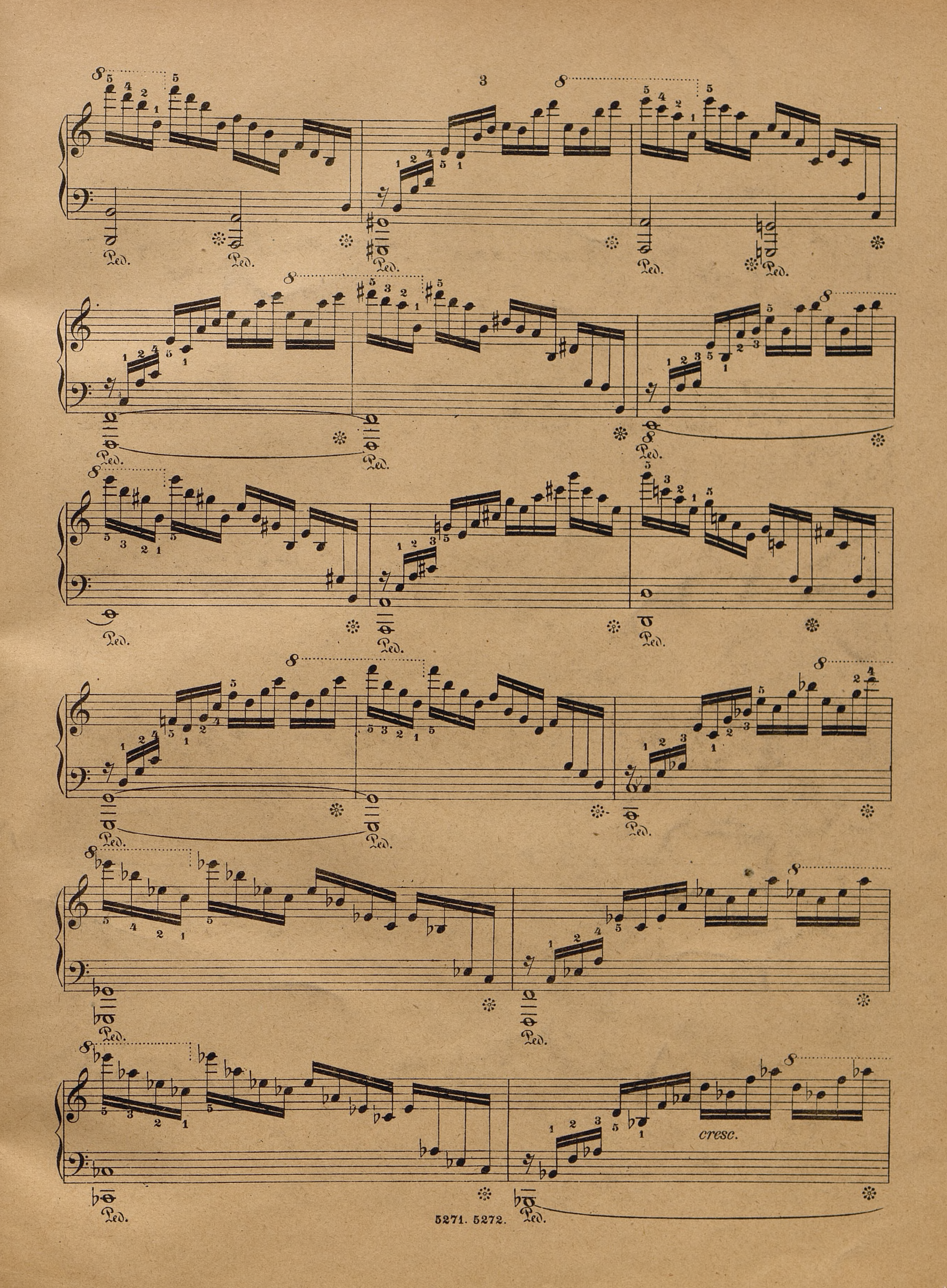
5271
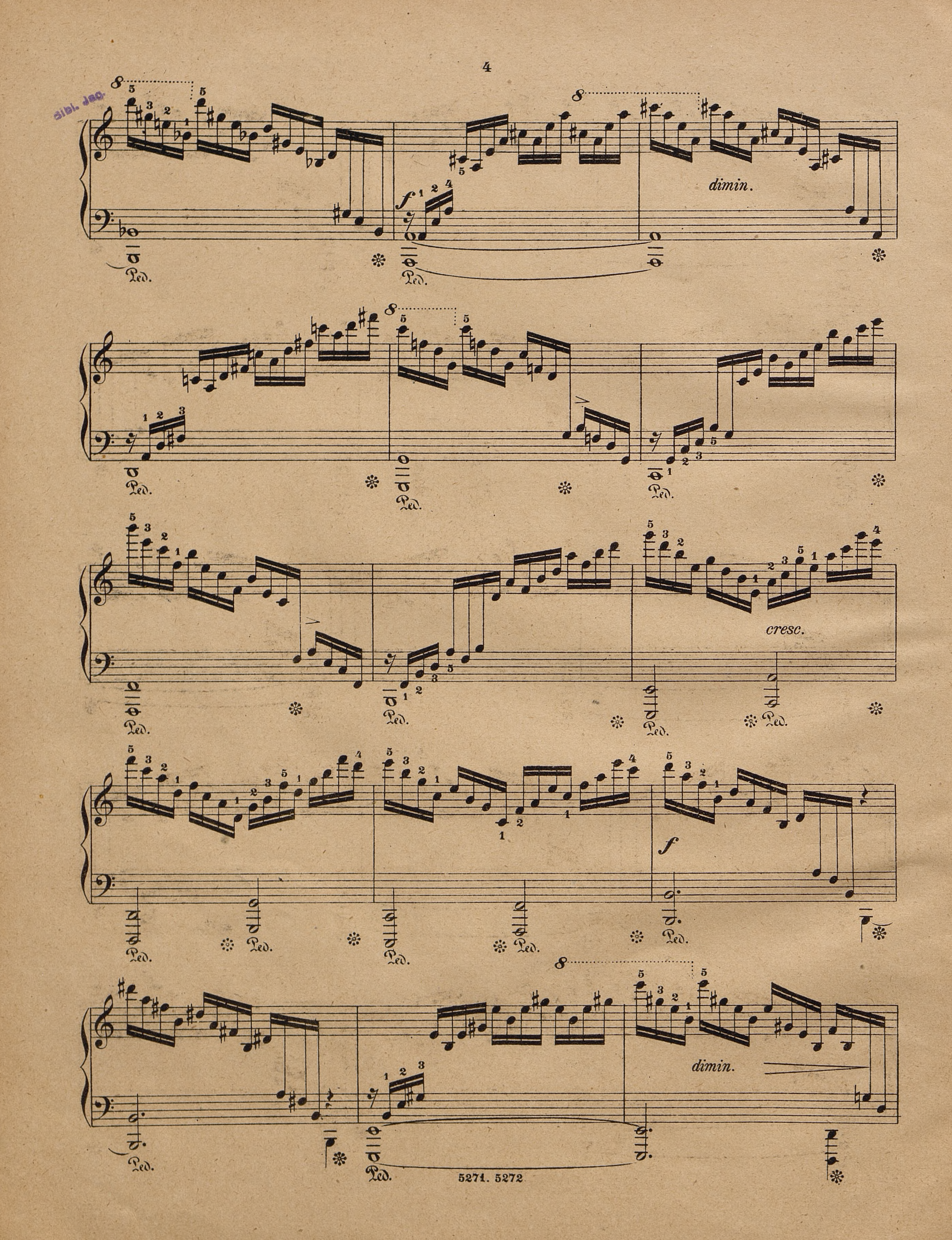
F. LISZT gewidmet.

Etude.
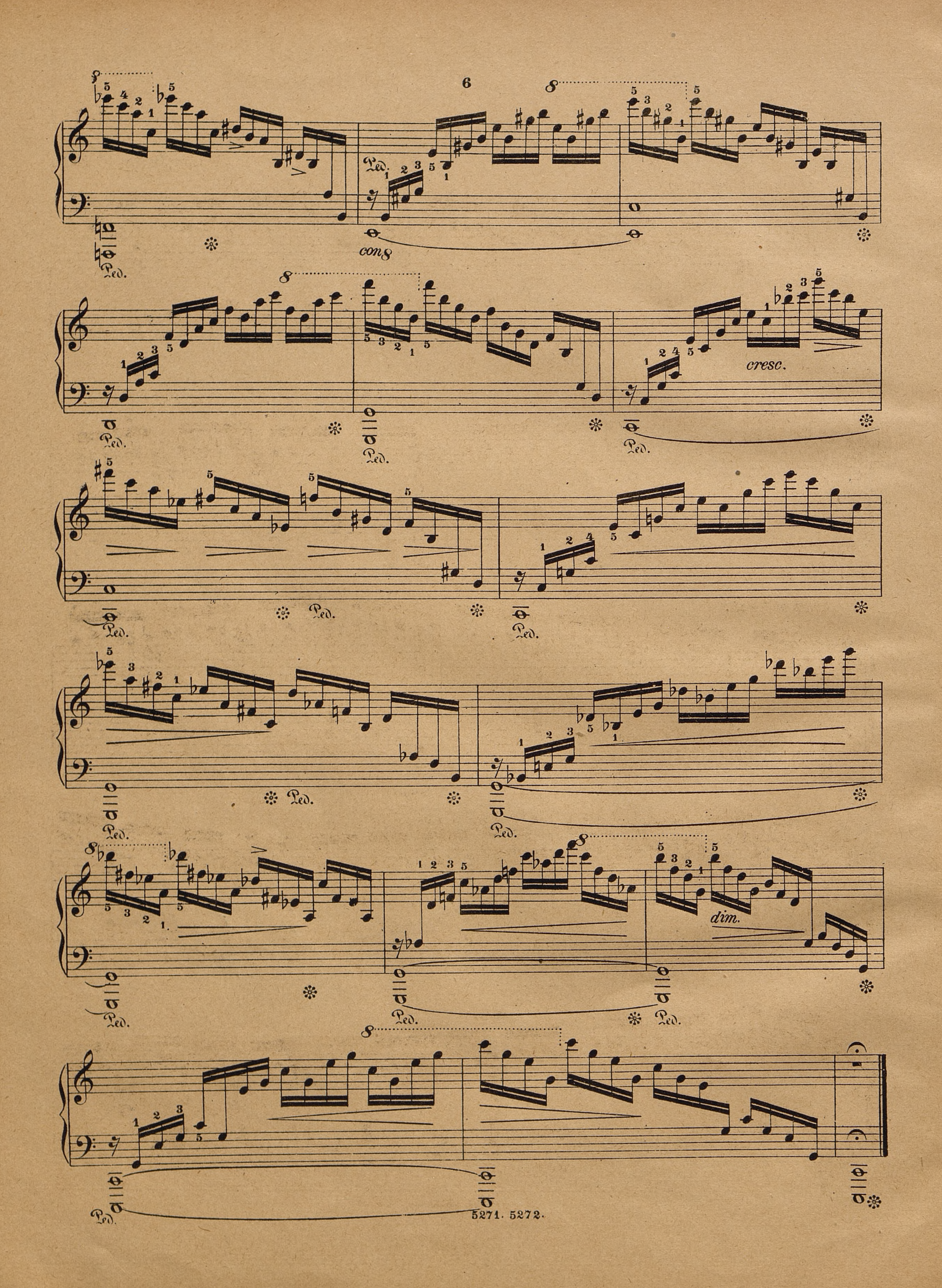


Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.


Ped.
cresc.

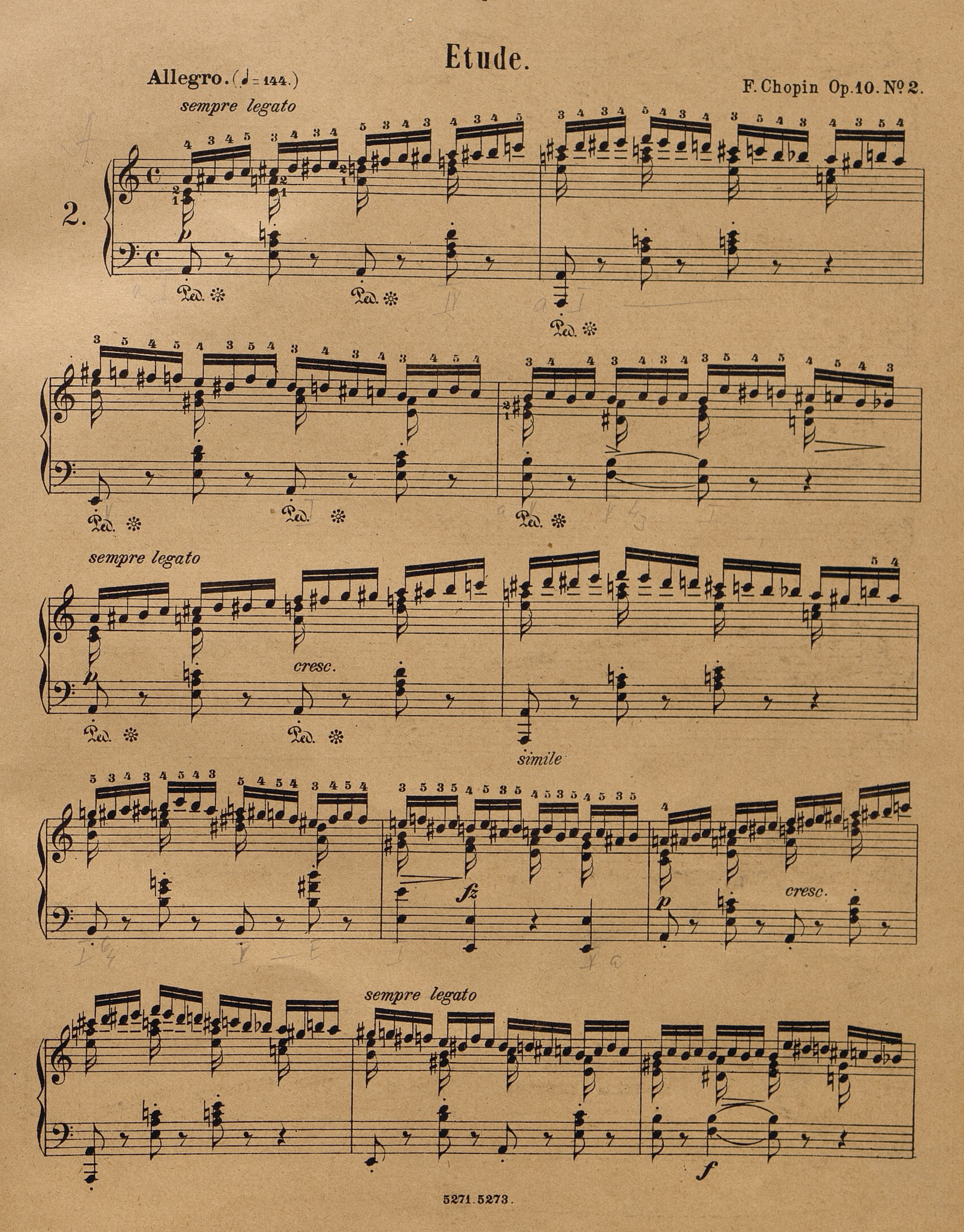

dimin.
cresc.
dimin.
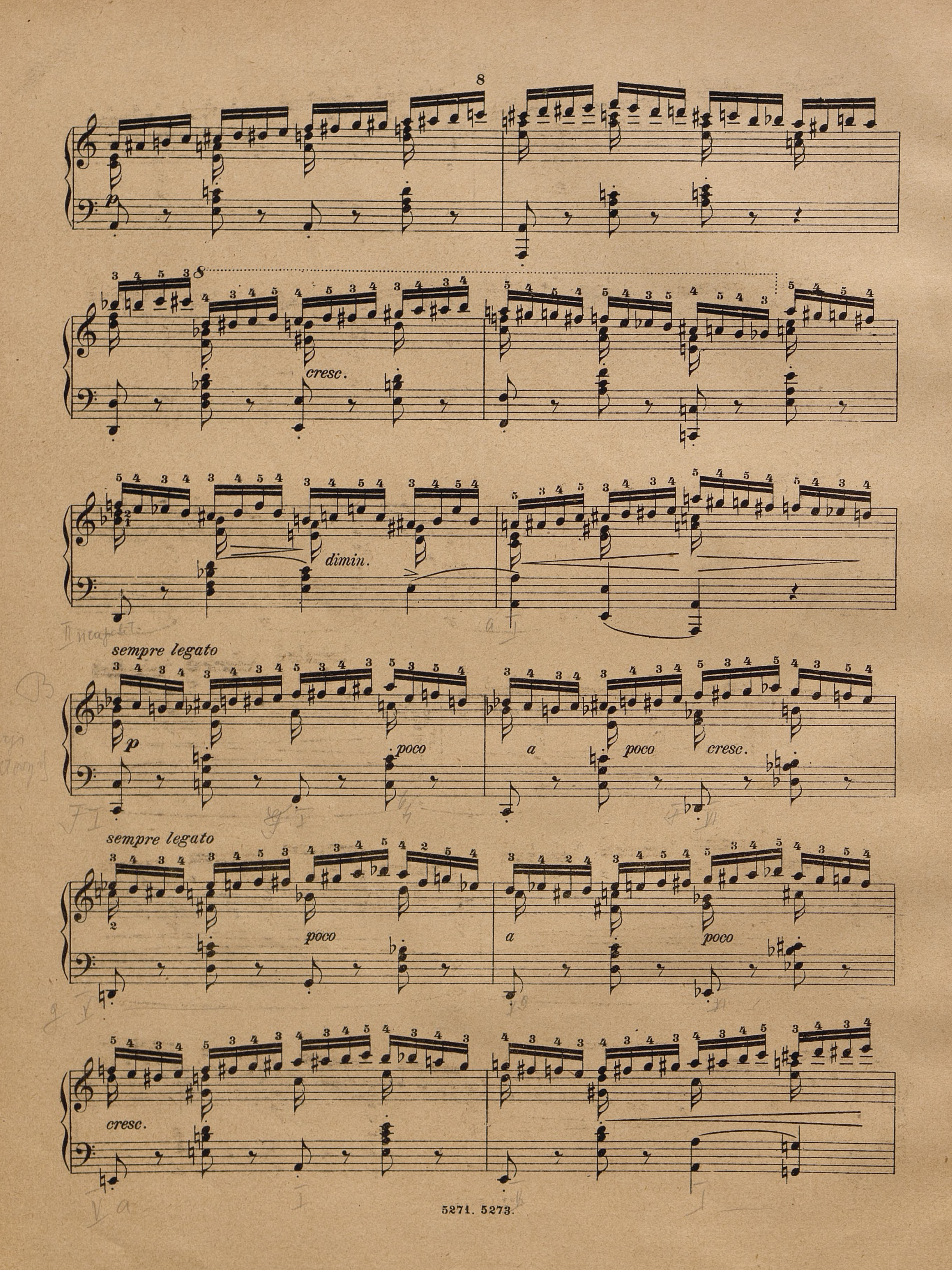




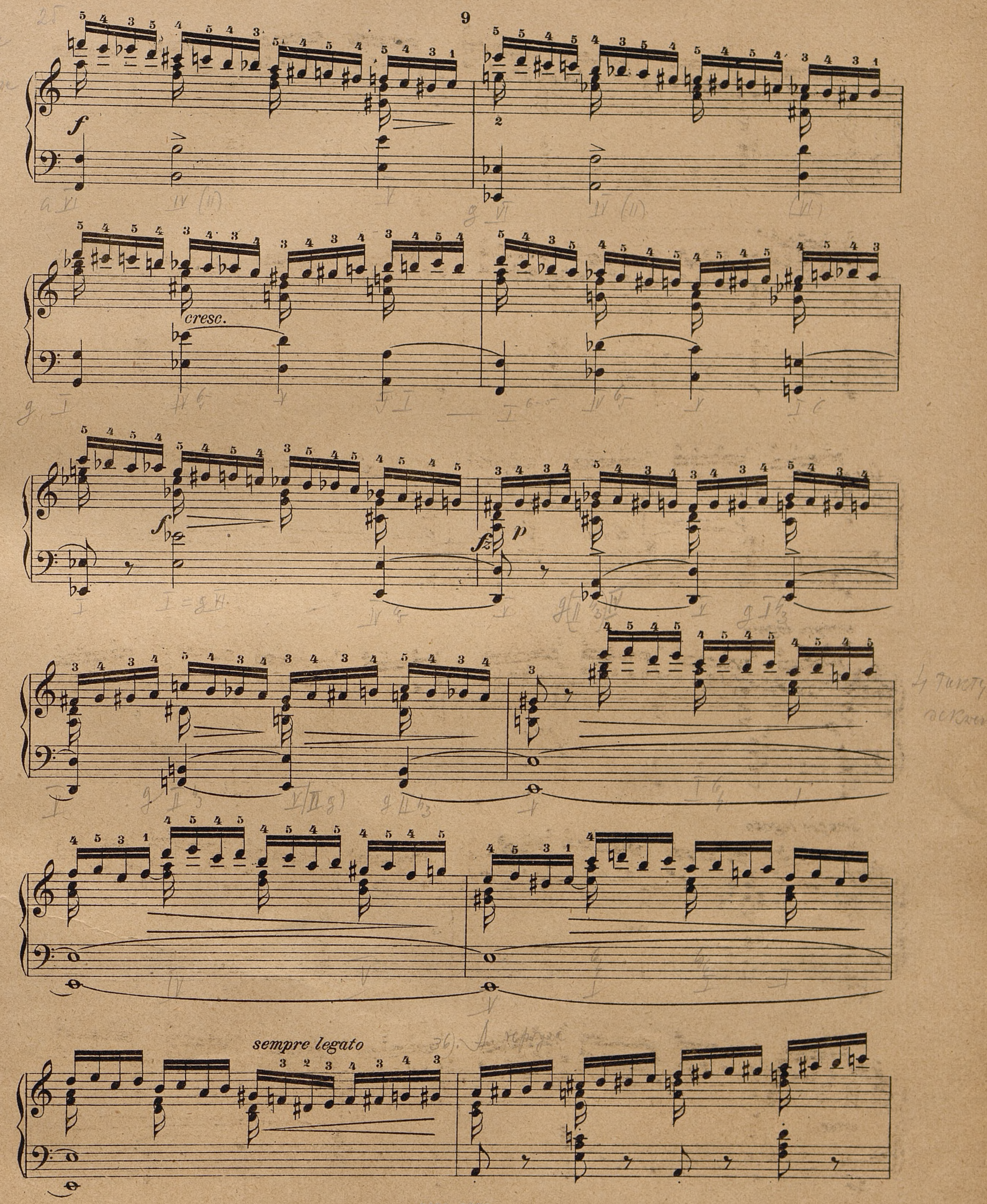
5271. 5272.

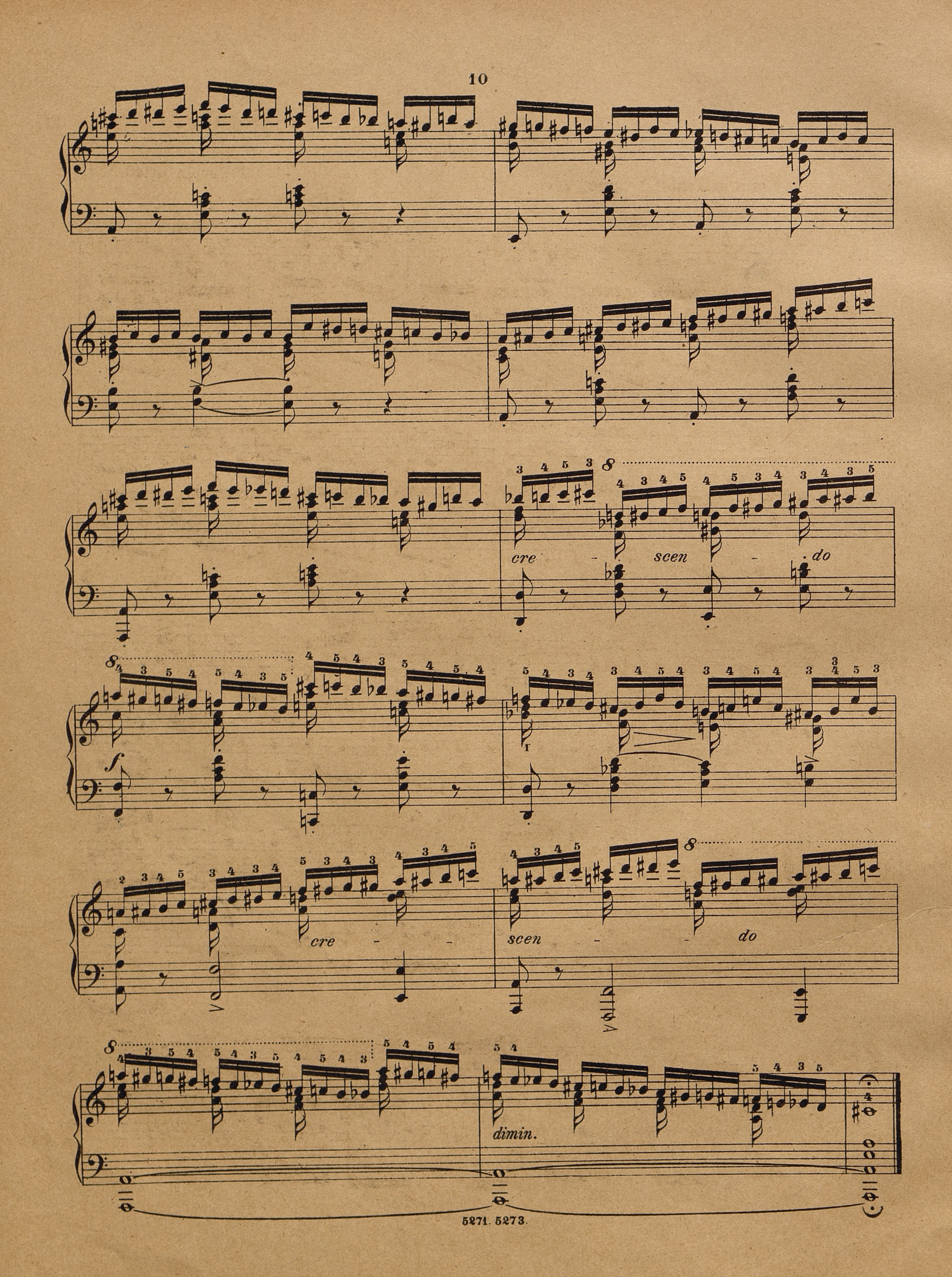
Etude.



Allegro. (♩= 144.)
sempre legato
F. Chopin Op. 10. № 2.
2.
p
Ped.
sempre legato
cresc.
simile
fz
p
cresc.
sempre legato
f
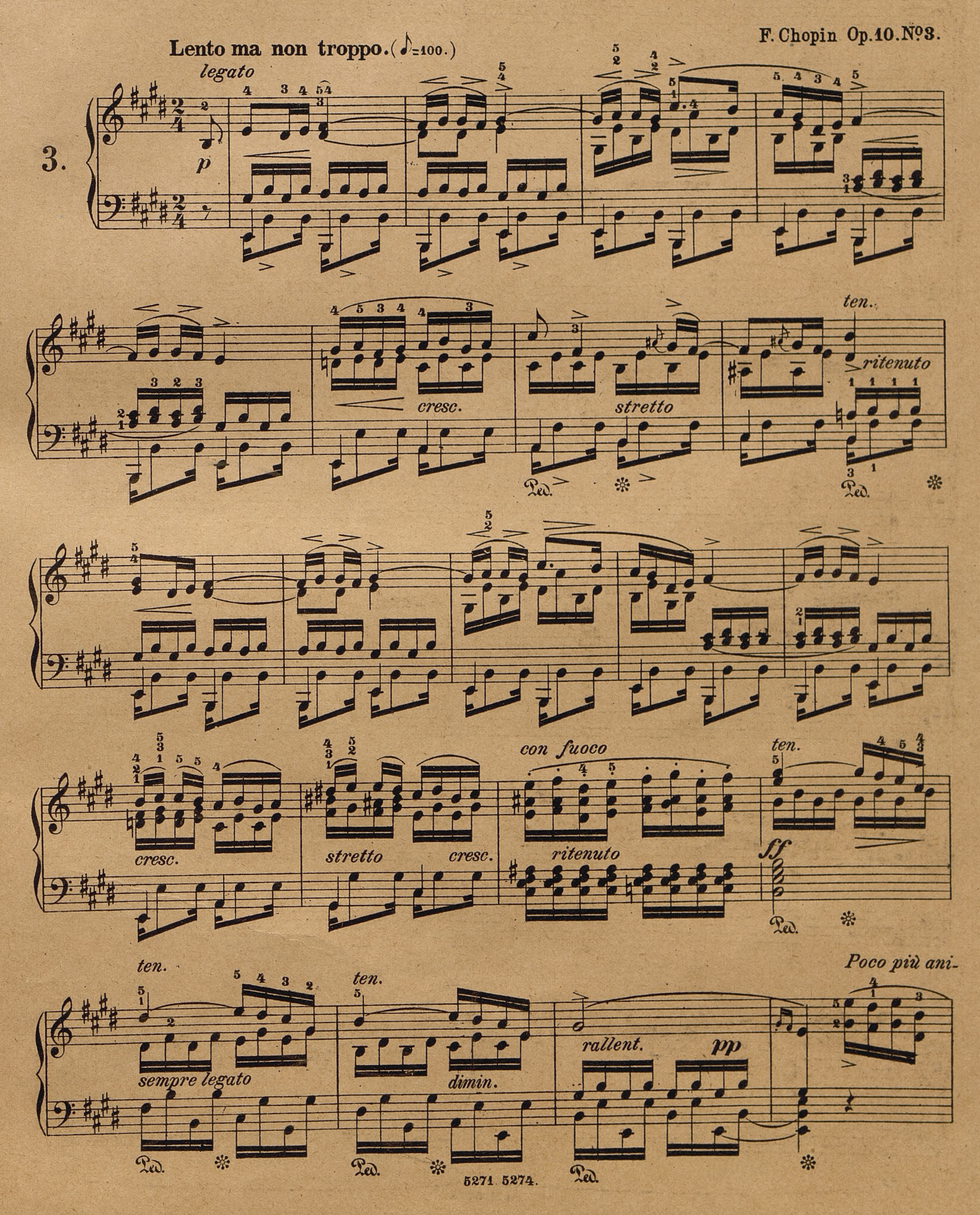

p
cresc.
dimin.
sempre legato
p
poco
a
poco
cresc.
sempre legato
poco
a
poco
cresc.

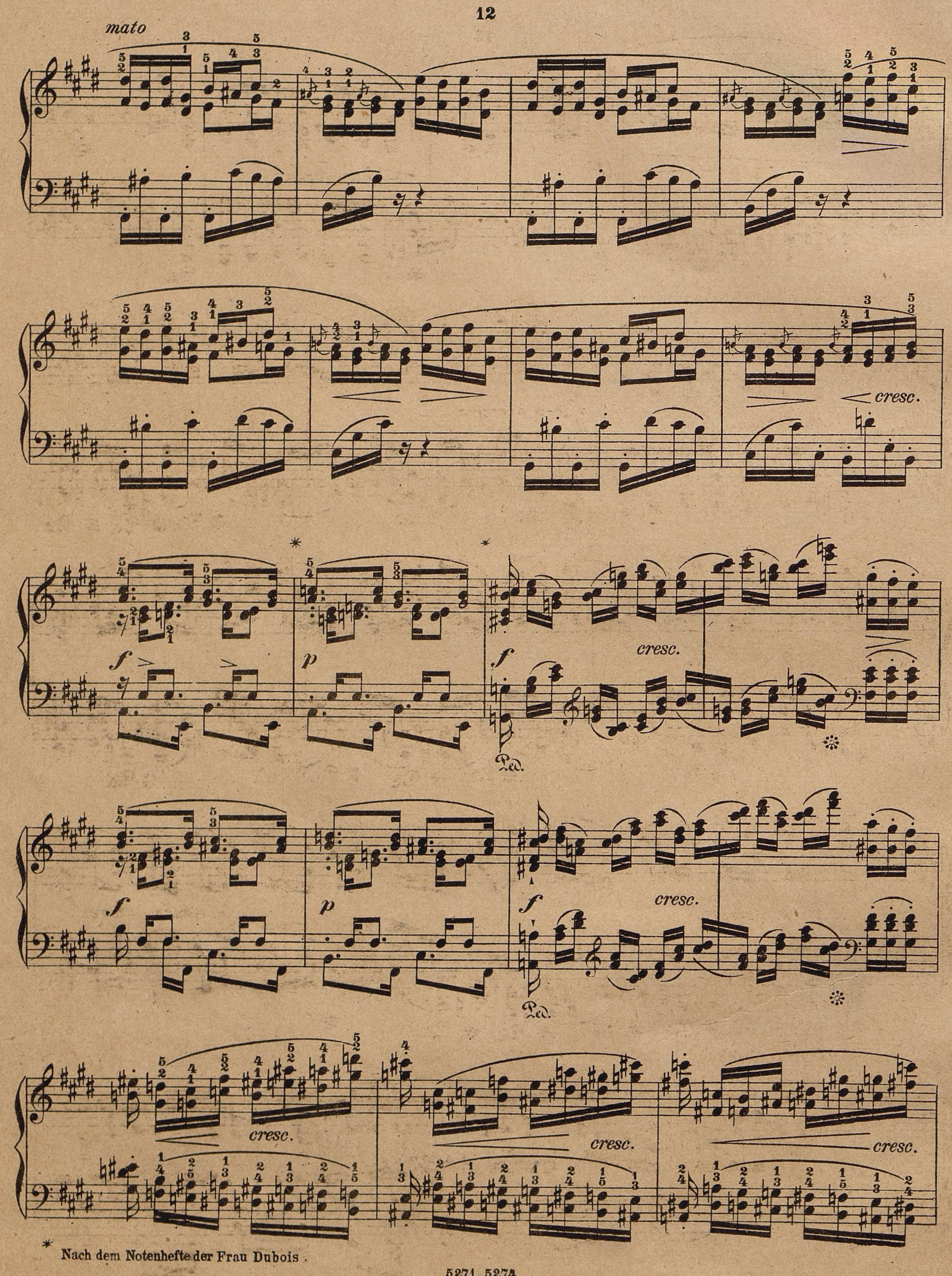

f
cresc.
p
sempre legato


cre
scen
do
cre
scen
do
dimin.

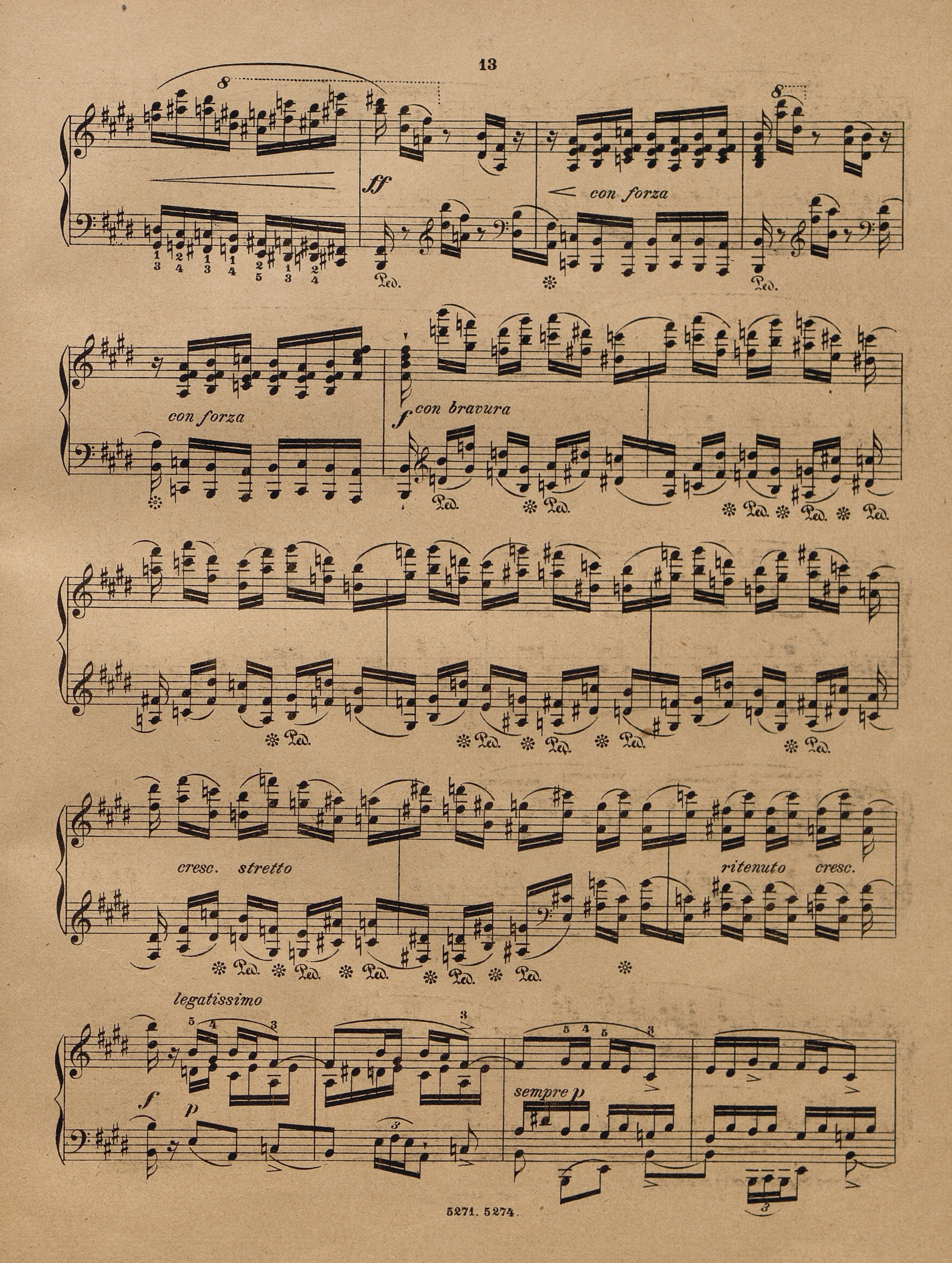
Etude.

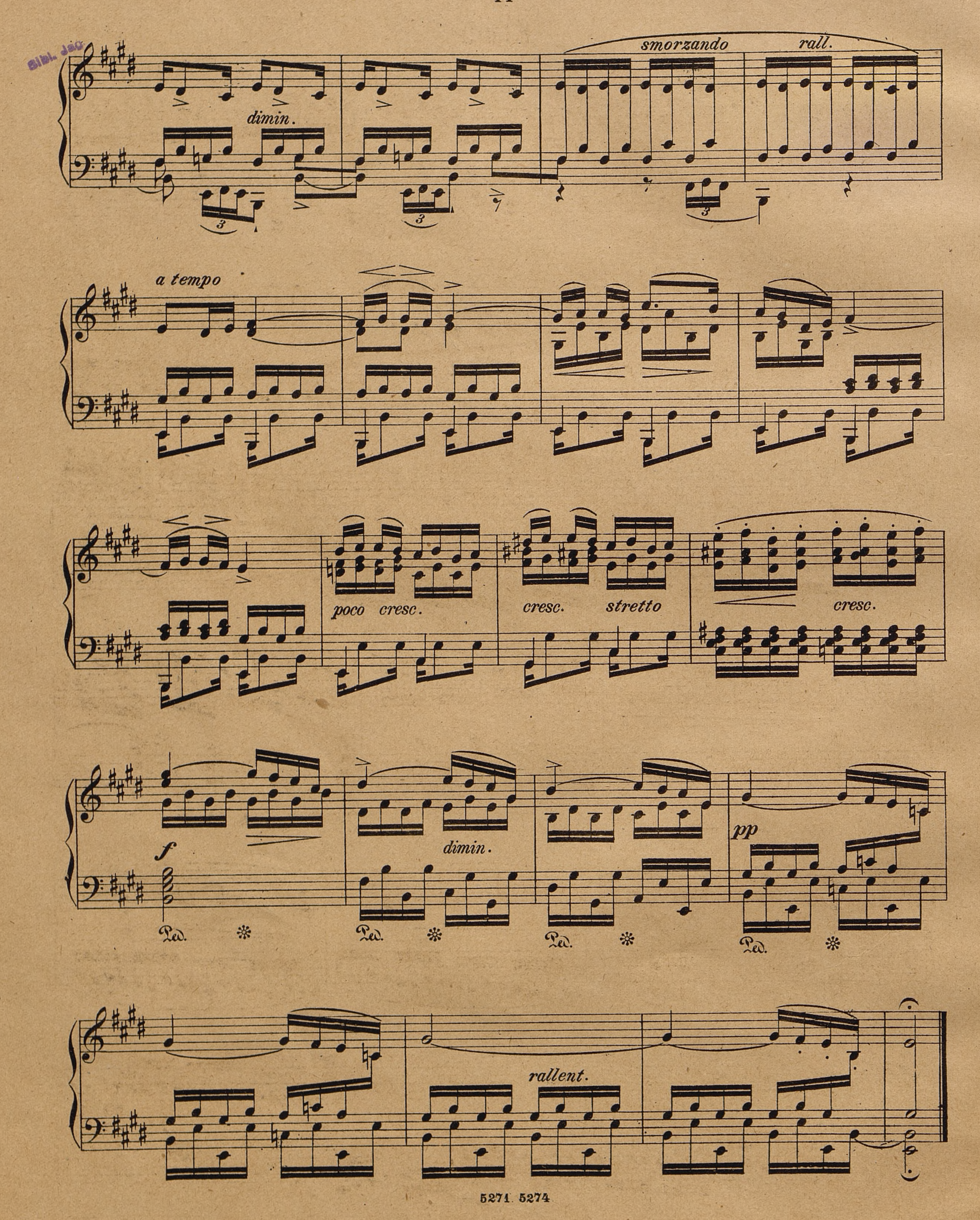
F. Chopin Op. 10. №3.





* Nach dem Notenhefte der Frau Dubois.


ff
con forza
con forza
f con bravura
cresc. stretto
ritenuto cresc.
legatissimo
f p
sempre p


smorzando
rall.
dimin.
a tempo
poco cresc.
cresc.
stretto
cresc.
f
dimin.
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
rallent.

Etude.

Presto. 

F. Chopin Op. 10. № 4.

4.

f con fuoco *fp* *cresc.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

f

Ped.

fp

Ped. * Ped. *

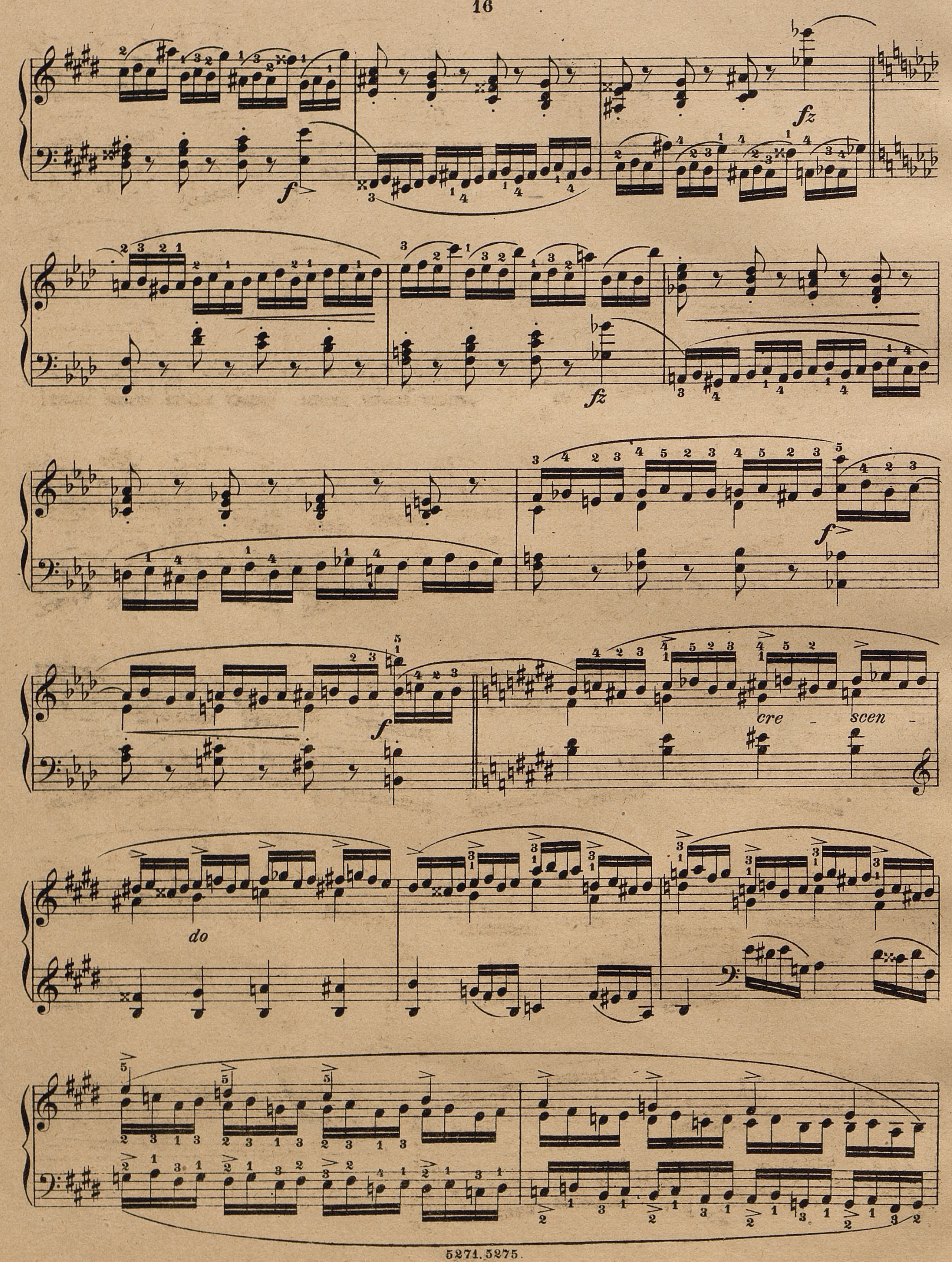
Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

* Ped. *

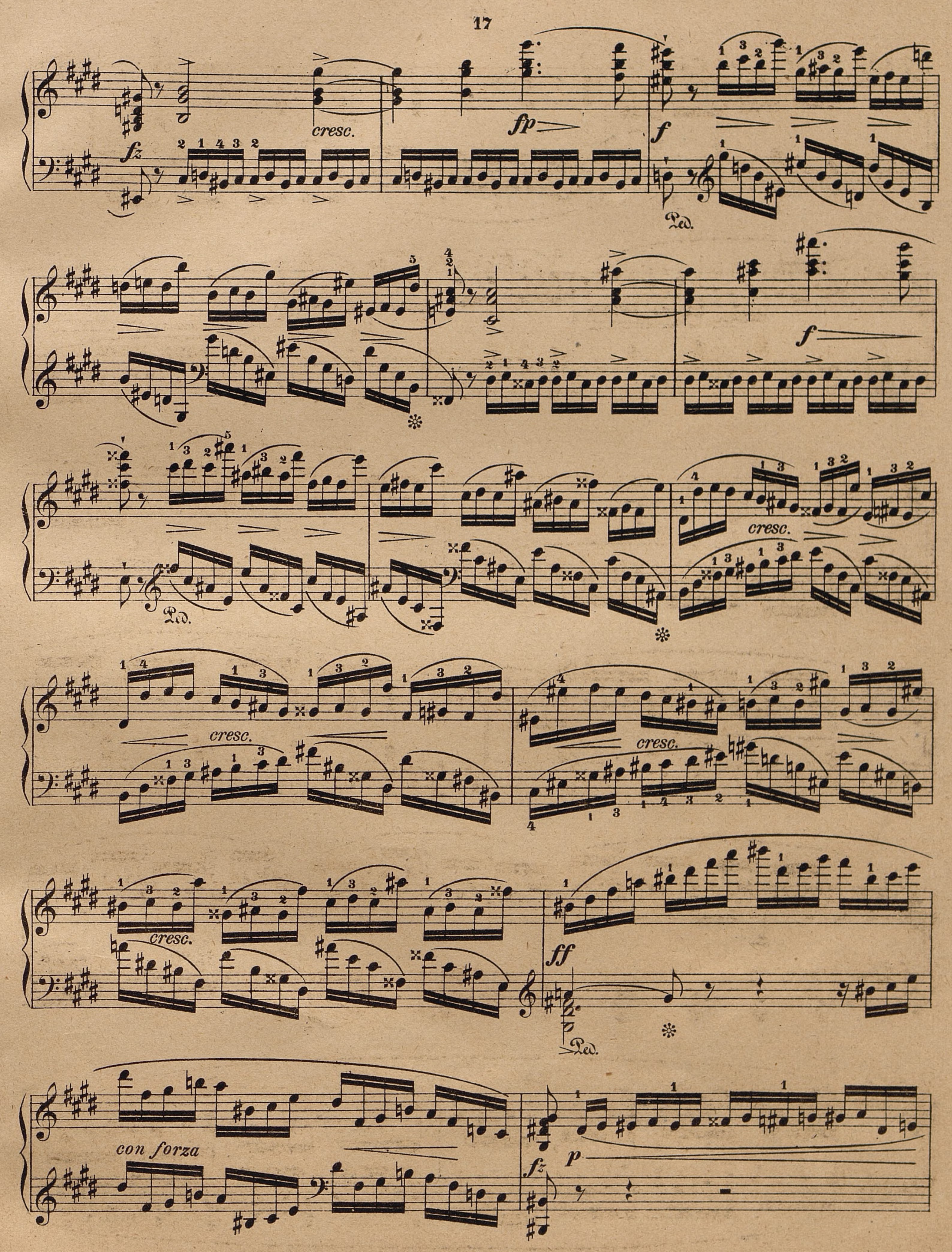
f

cresc.

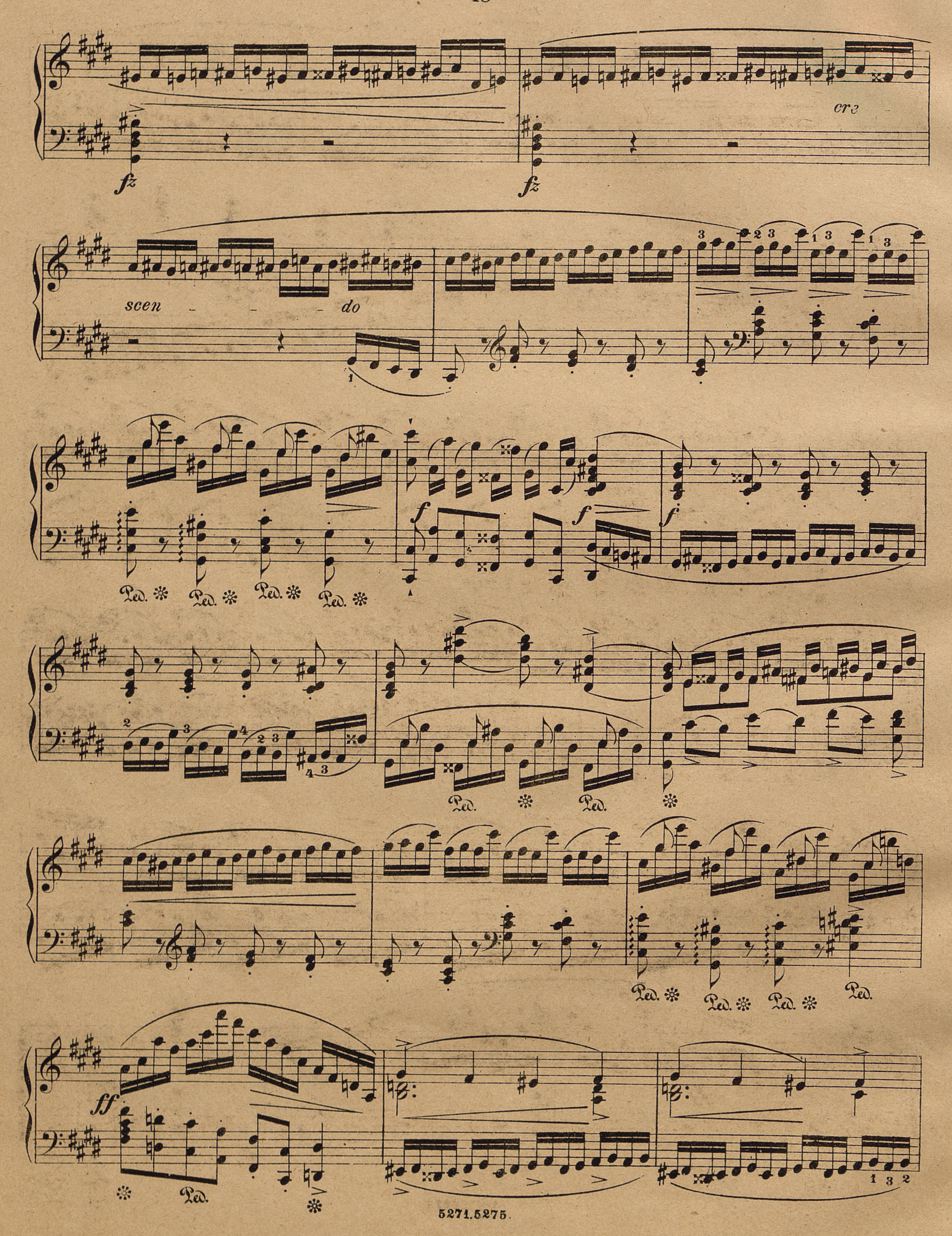
f *f*

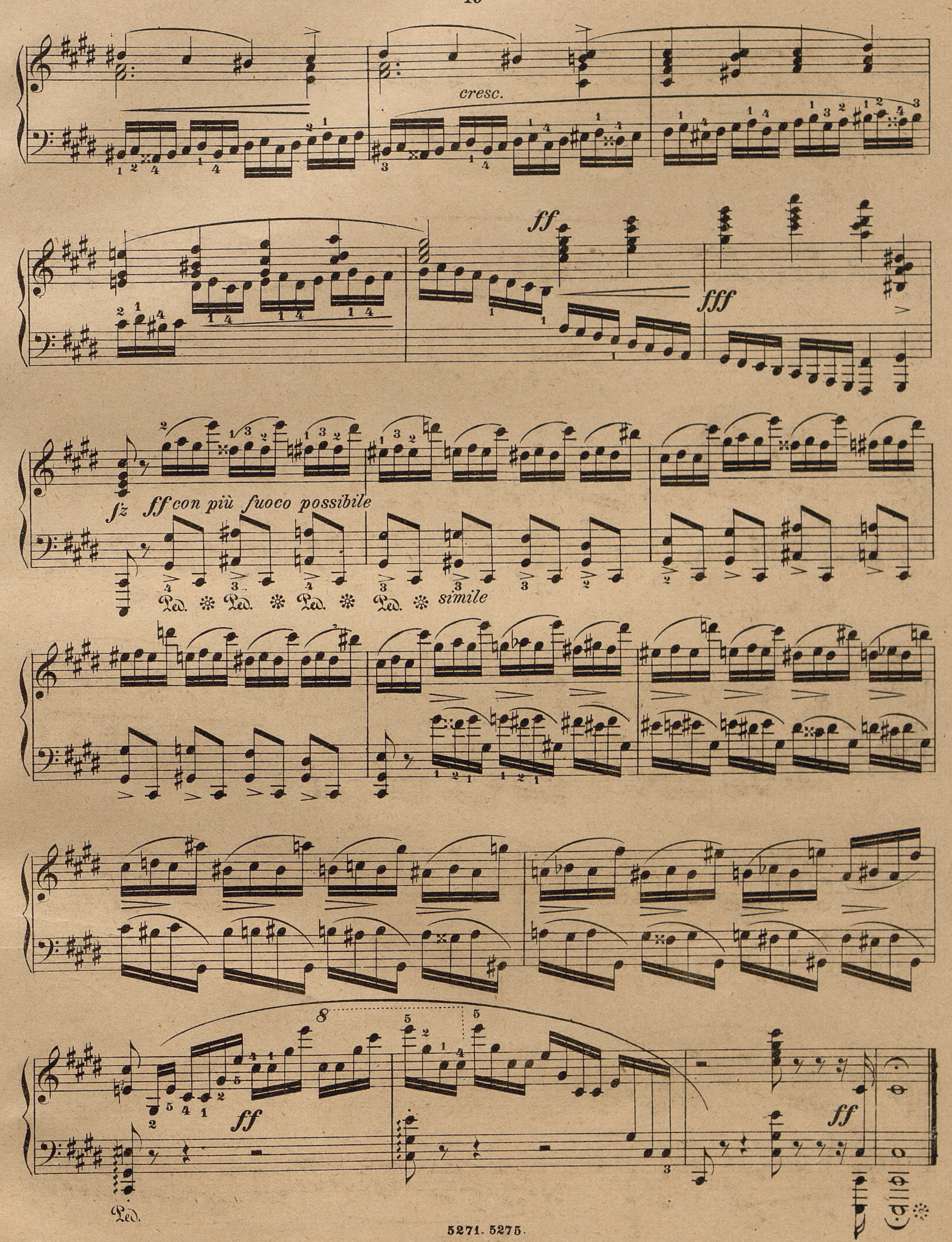


fz
fz
cre - scen -
do
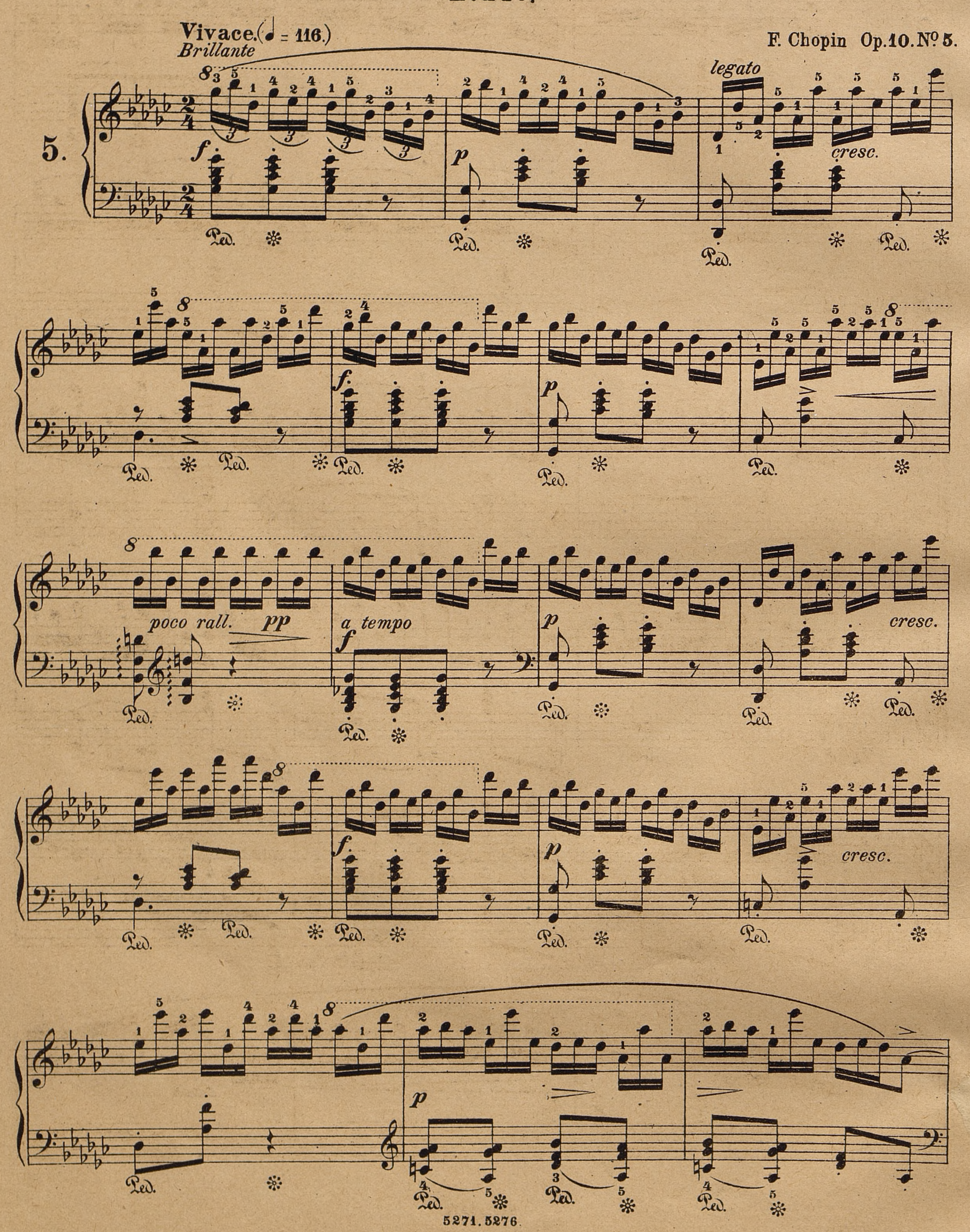


cresc.
fp
f
fz
Ped.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
ff
Ped.
con forza
fz
p

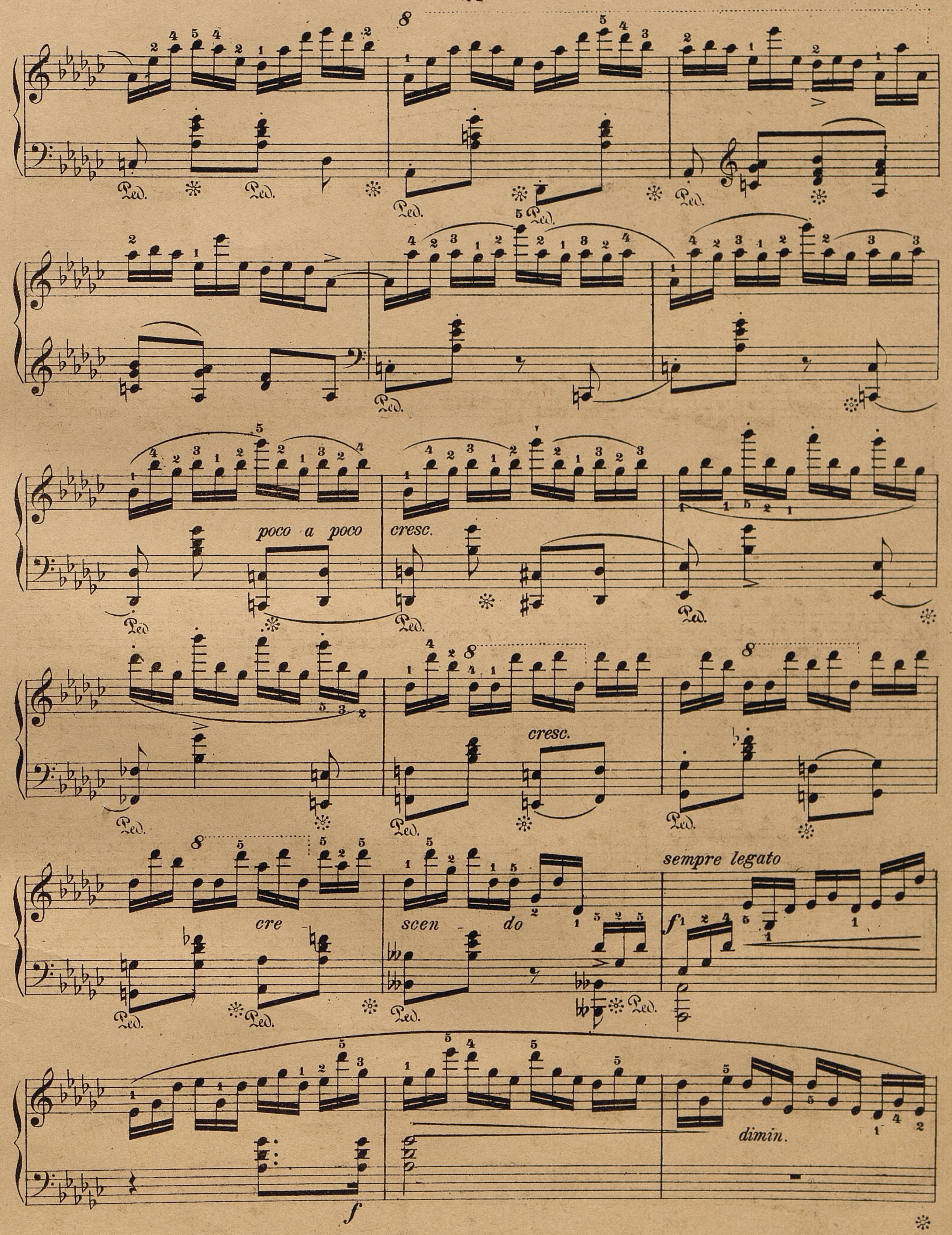

fz
fz
cre
scen - do
Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊
f
f
f
Ped. ❊ Ped. ❊
Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped.
ff
❊ Ped. ❊


cresc.
ff
fff
fz
ff con più fuoco possibile
simile
ff
ff

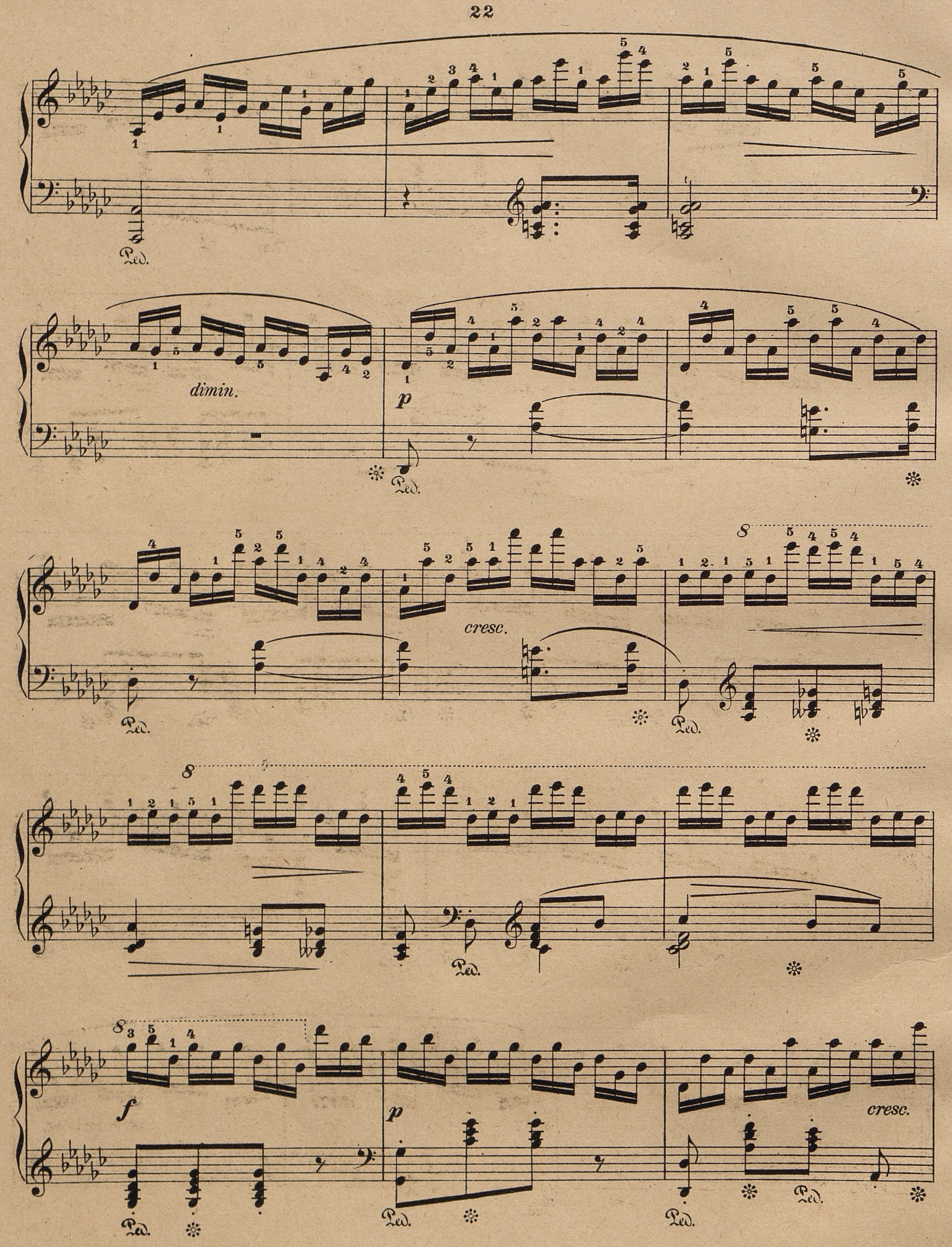
Etude.
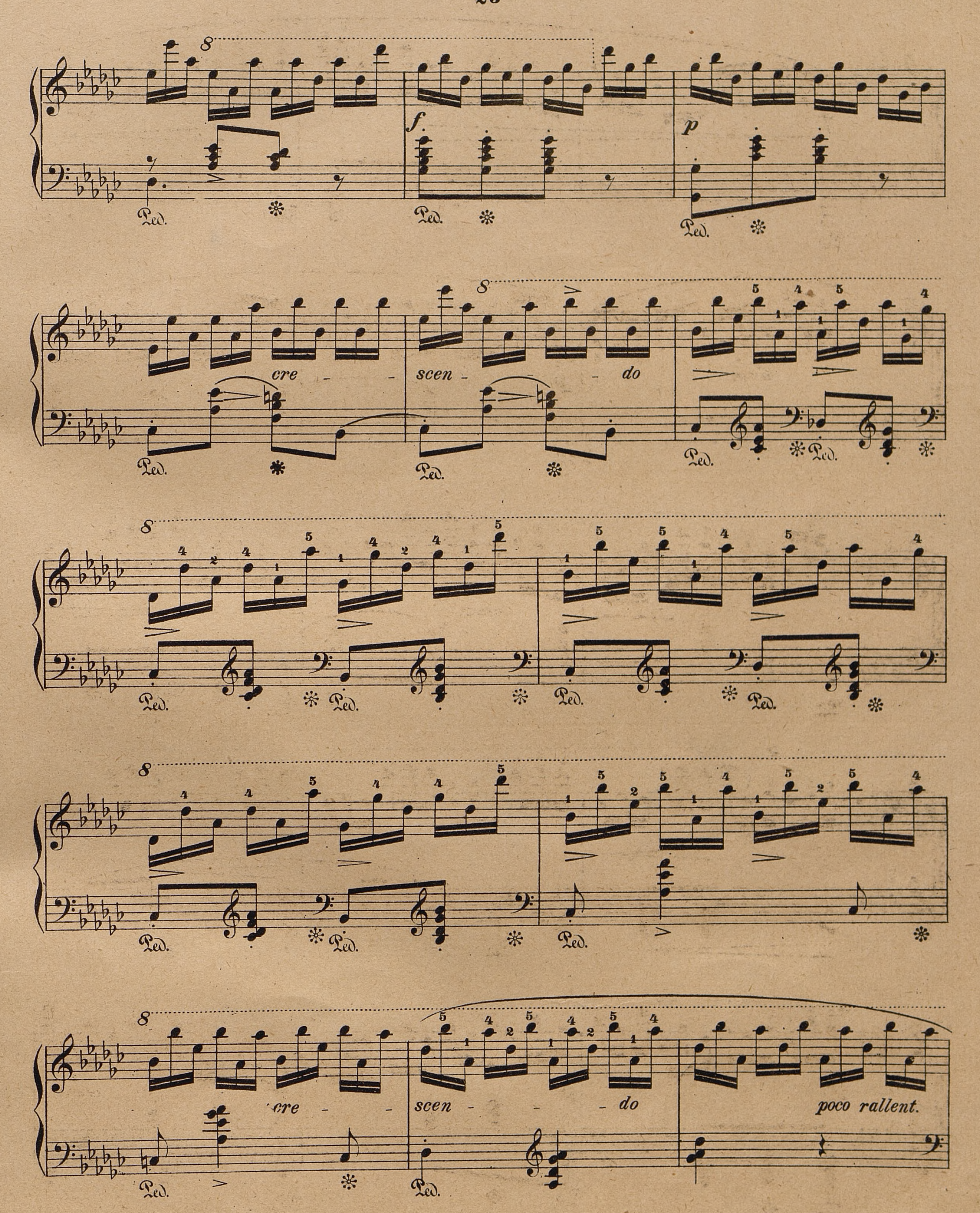


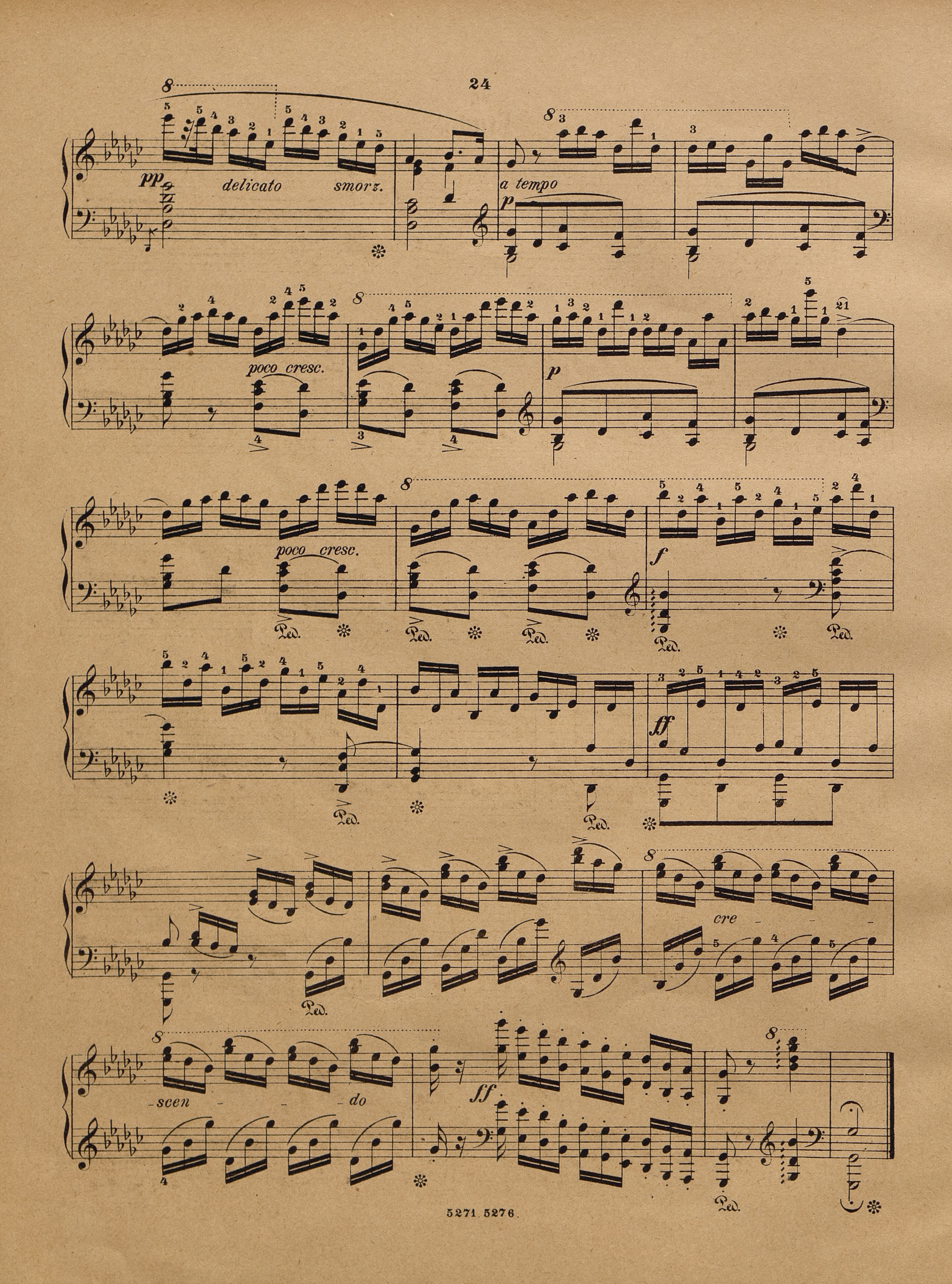
Vivace. (♩ = 116.)
Brillante
F. Chopin Op. 10. Nº 5.
5.
legato
cresc.
poco rall.
pp
a tempo
cresc.
cresc.



poco a poco
cresc.
cresc.
cre
scen
do
sempre legato
dimin.
Ped.


dimin.
p
cresc.
f
p
cresc.


f
p
cre - scen - do
poco rallent.
Ped.


pp
delicato
smorz.
a tempo
p
poco cresc.
p
poco cresc.
Ped.
f
ff
Ped.
cre
-scen
do
ff
Ped.

Etude.

Andante. (♩. = 69.)

F. Chopin. Op. 10. №6.

6.

p

sempre legatissimo

f
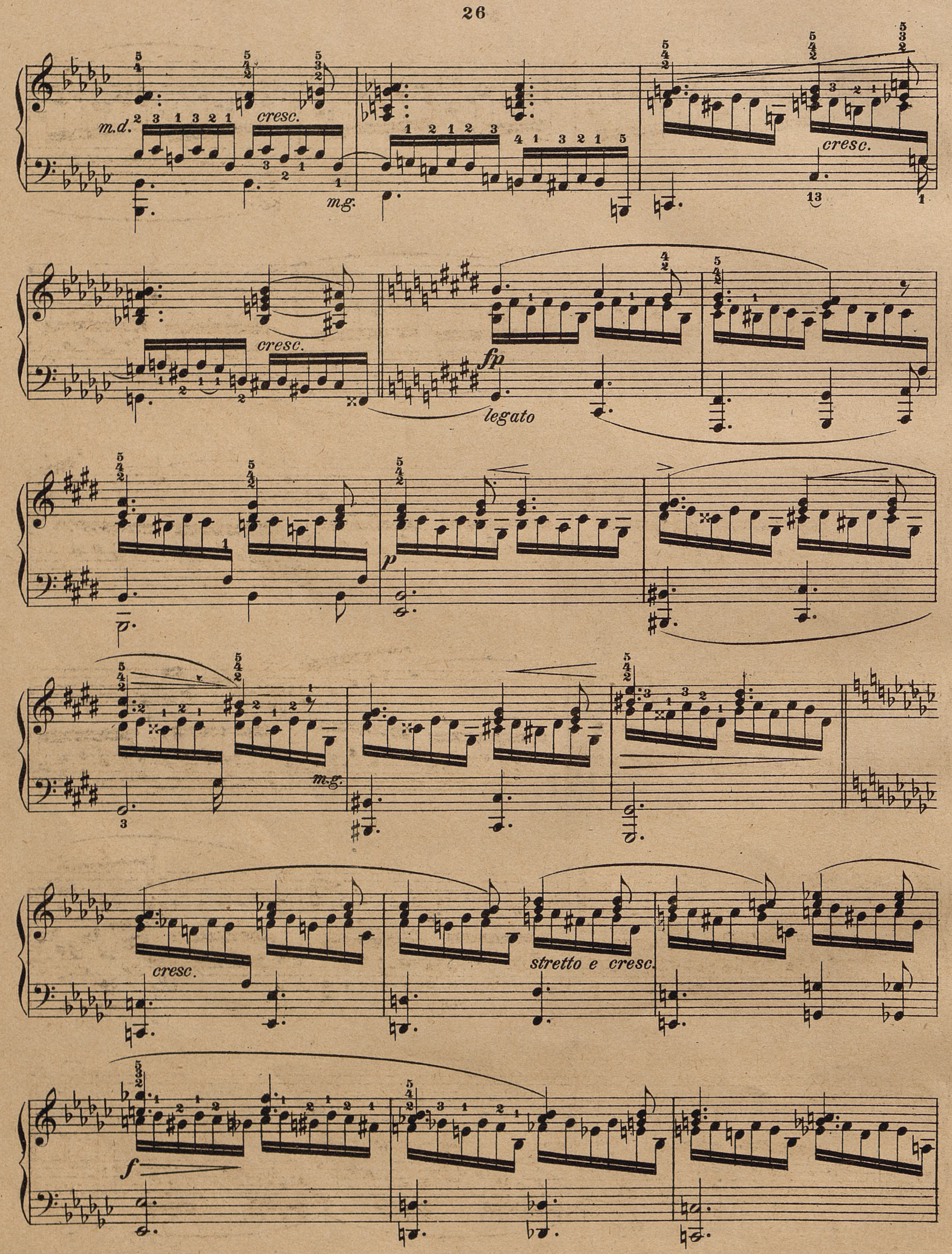
m. d.
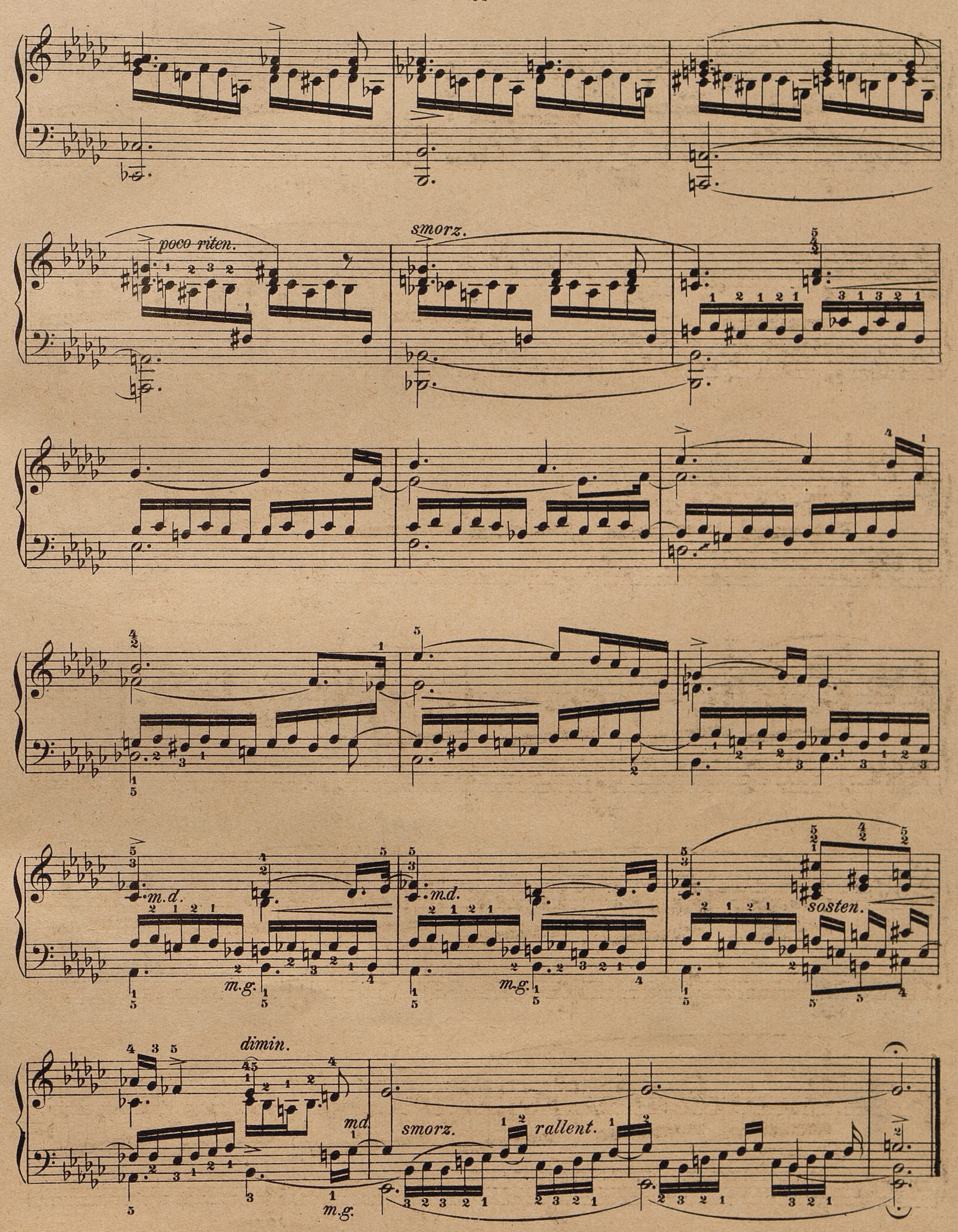
m. g.

cresc.

sempre legato

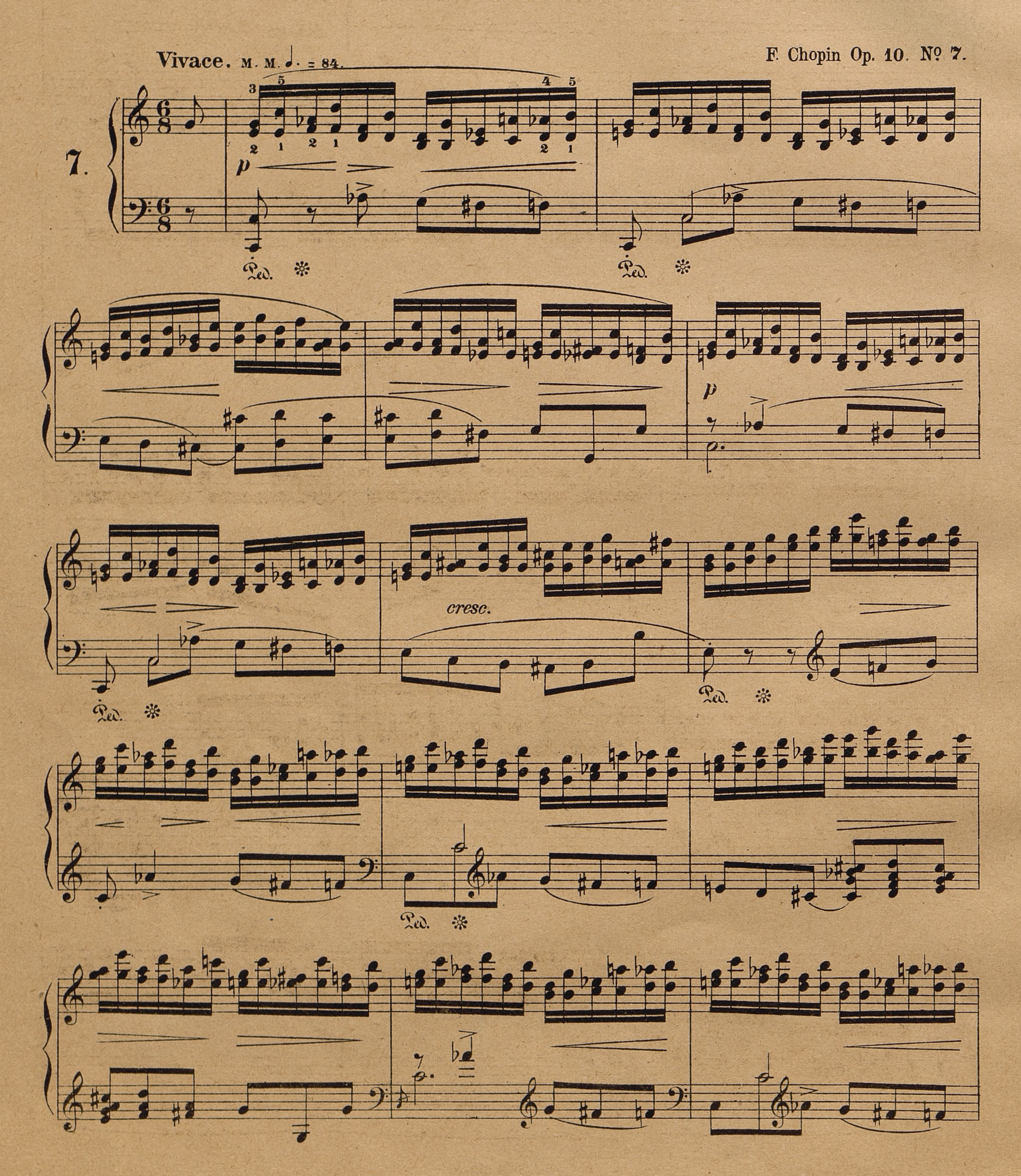
pesante

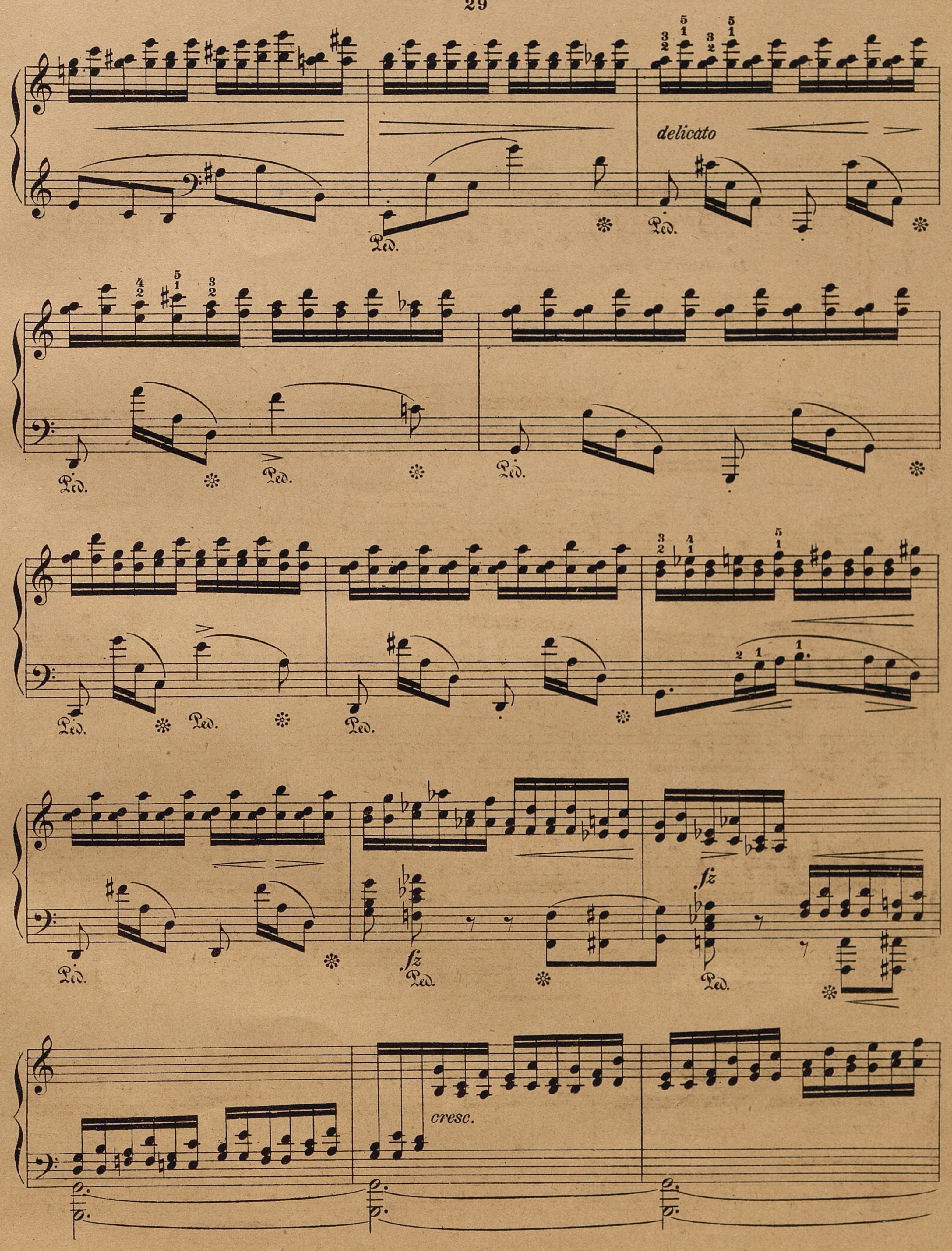

m.d.
cresc.
m.g.
cresc.
cresc.
fp
legato
p
m.g.
cresc.
stretto e cresc.
f

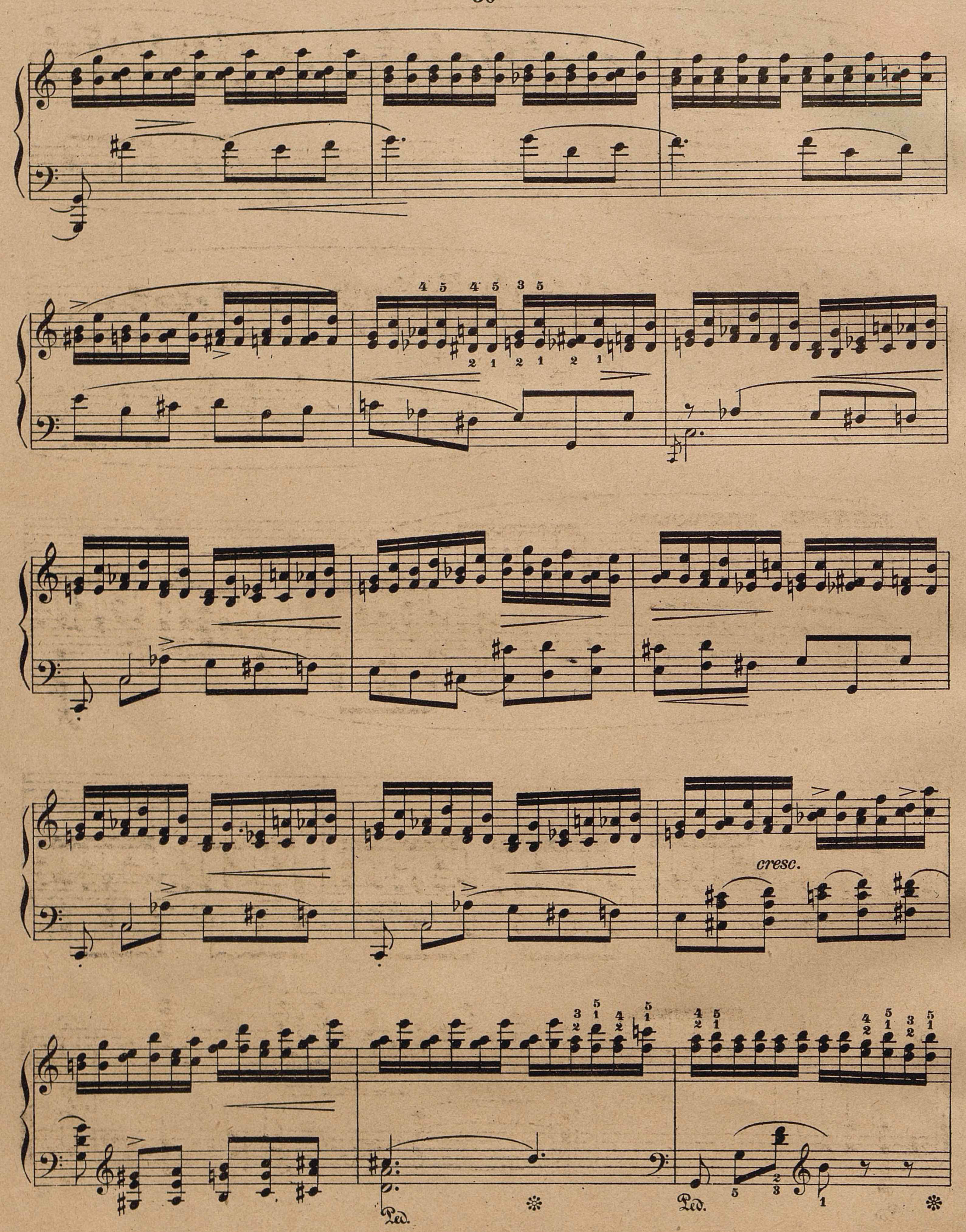

poco riten.
smorz.
m.d.
m.g.
sosten.
dimin.
md.
smorz.
rallent.
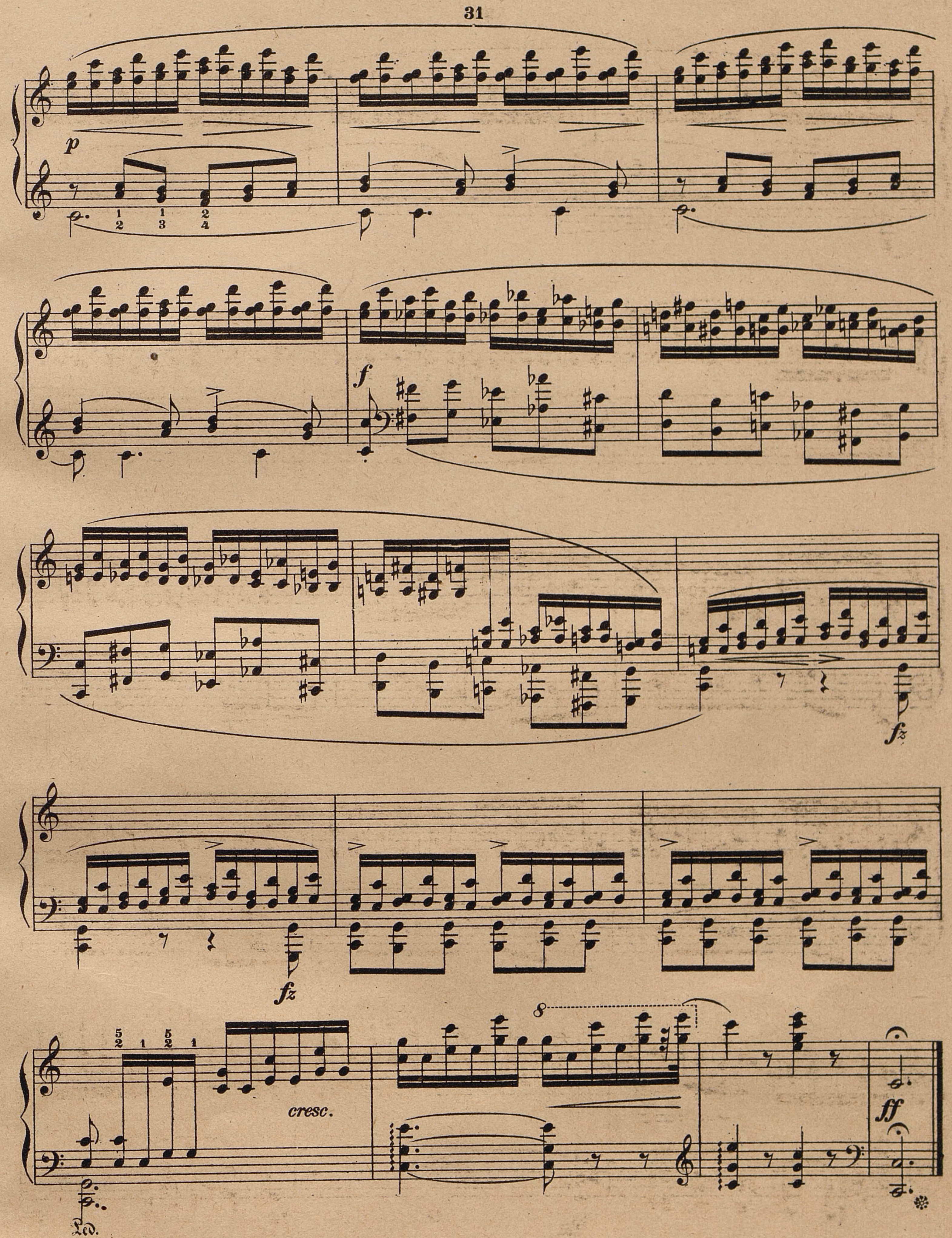
Etude.

Vivace. M. M. ♩. = 84. F. Chopin Op. 10. № 7.




delicato
cresc.


cresc.
Ped.
Ped.


p
f
fz
fz
cresc.
8
ff
Ped.

Etude.

F. Chopin Op. 10. № 8.
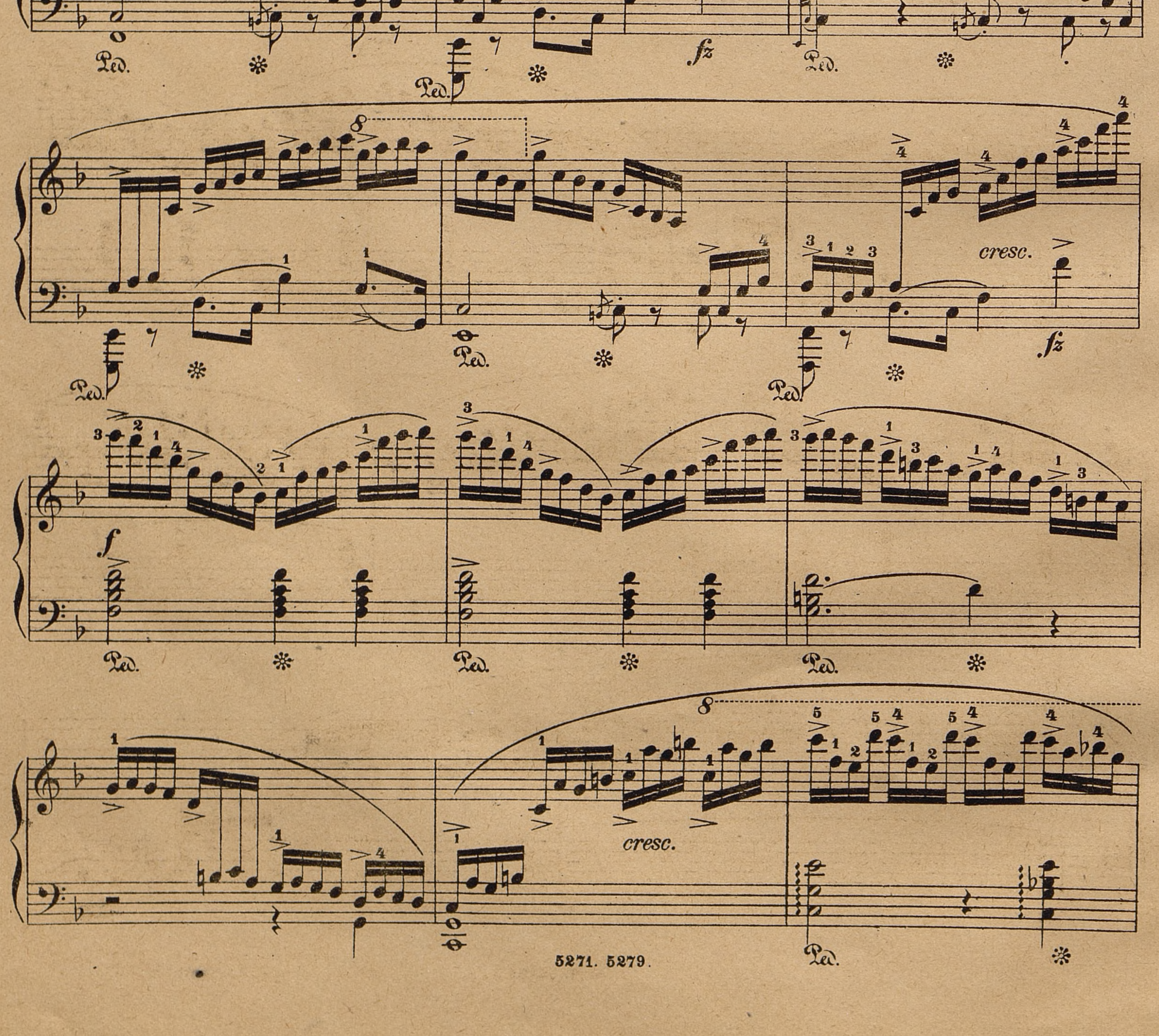
Allegro. (𝅗𝅥 = 88.)
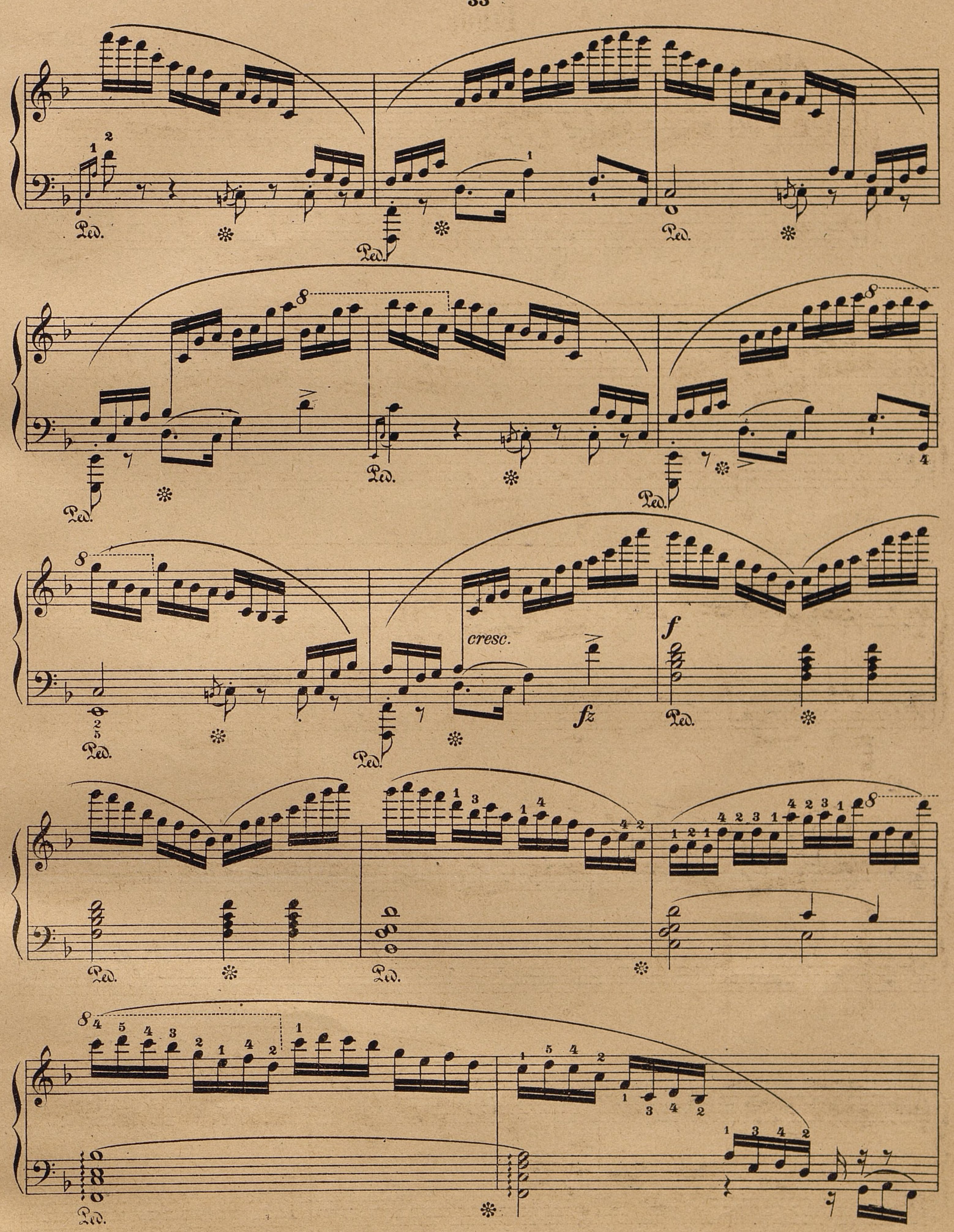
8.
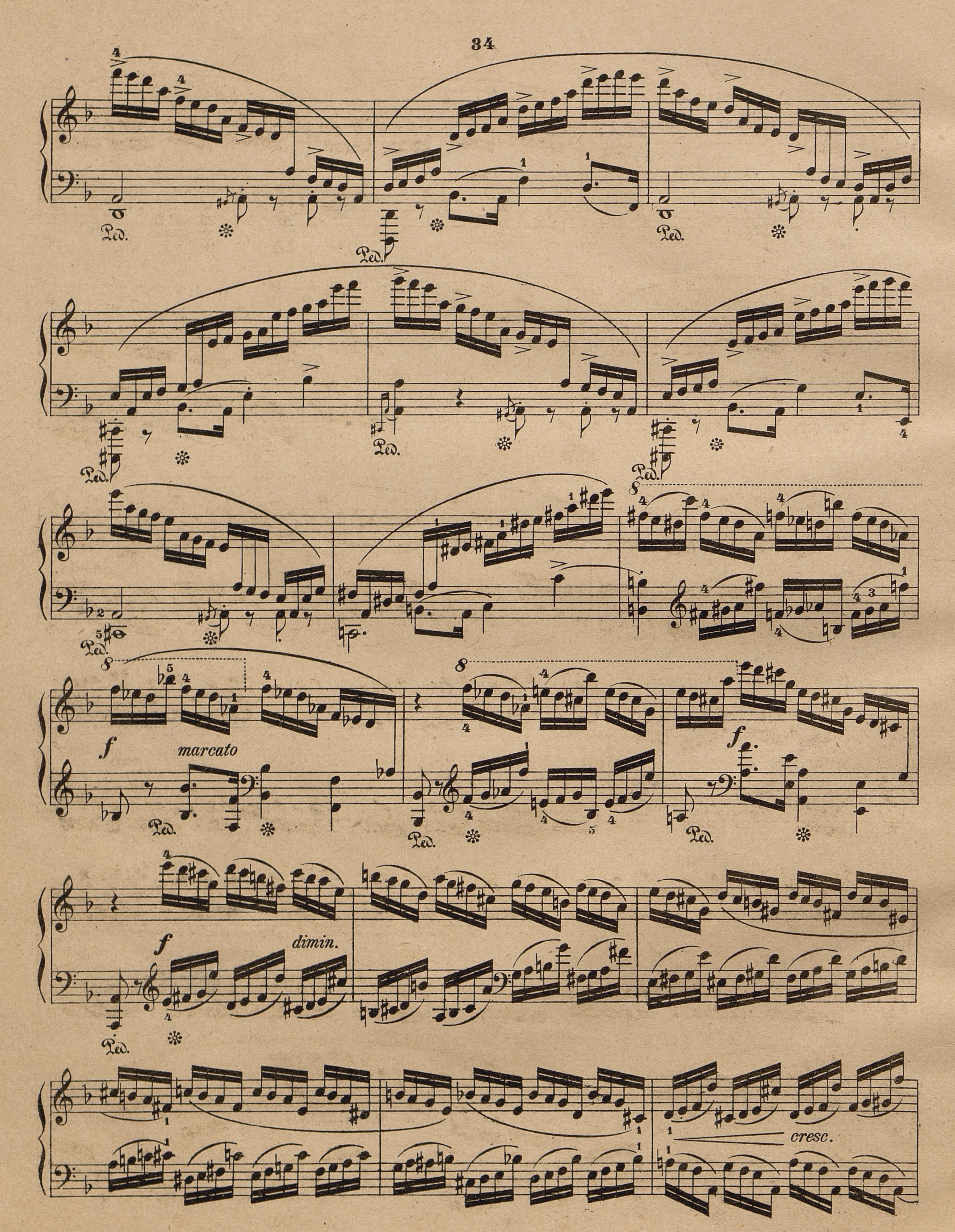
f *veloce*

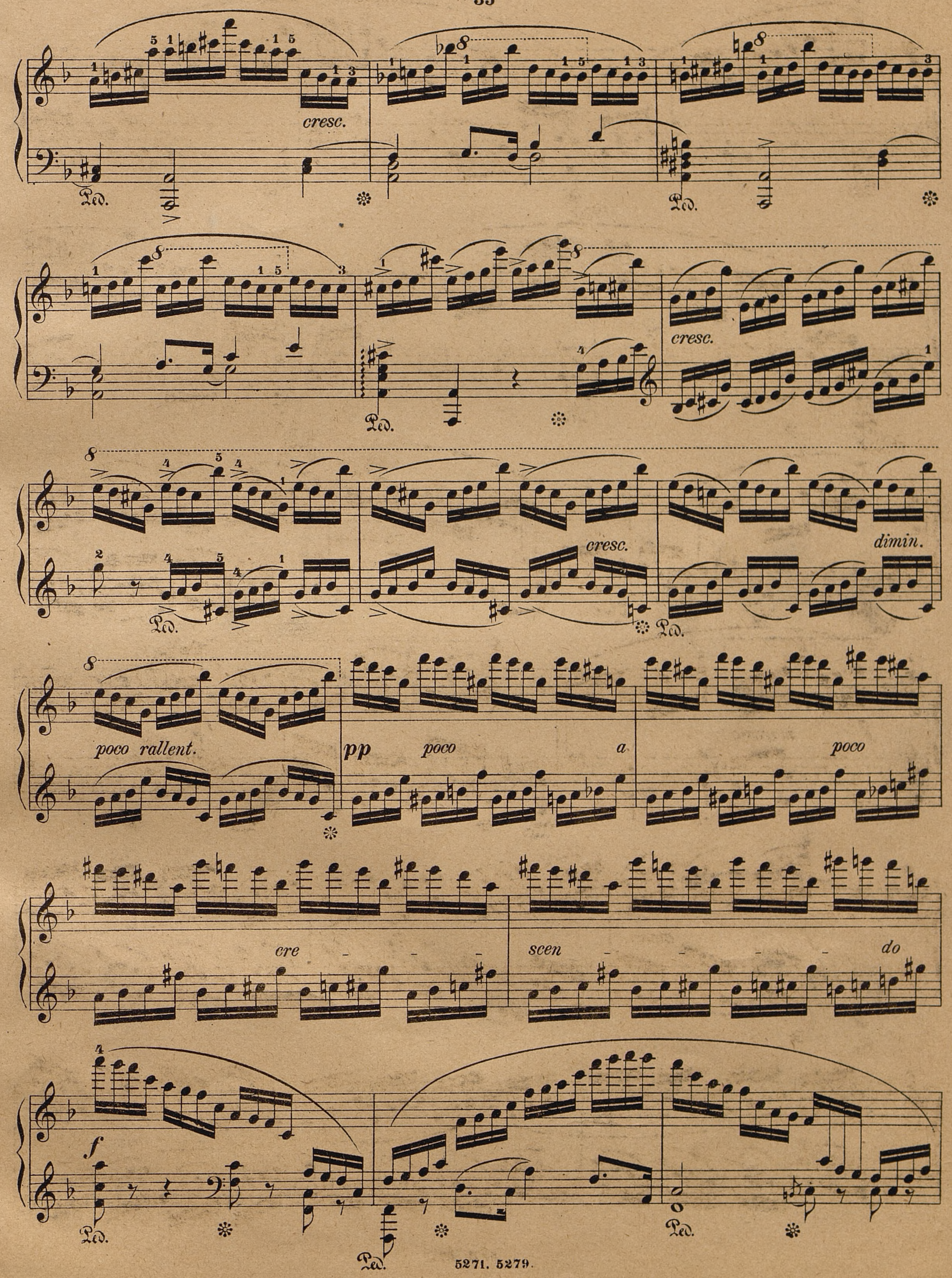
Ped. ✻ Ped. ✻
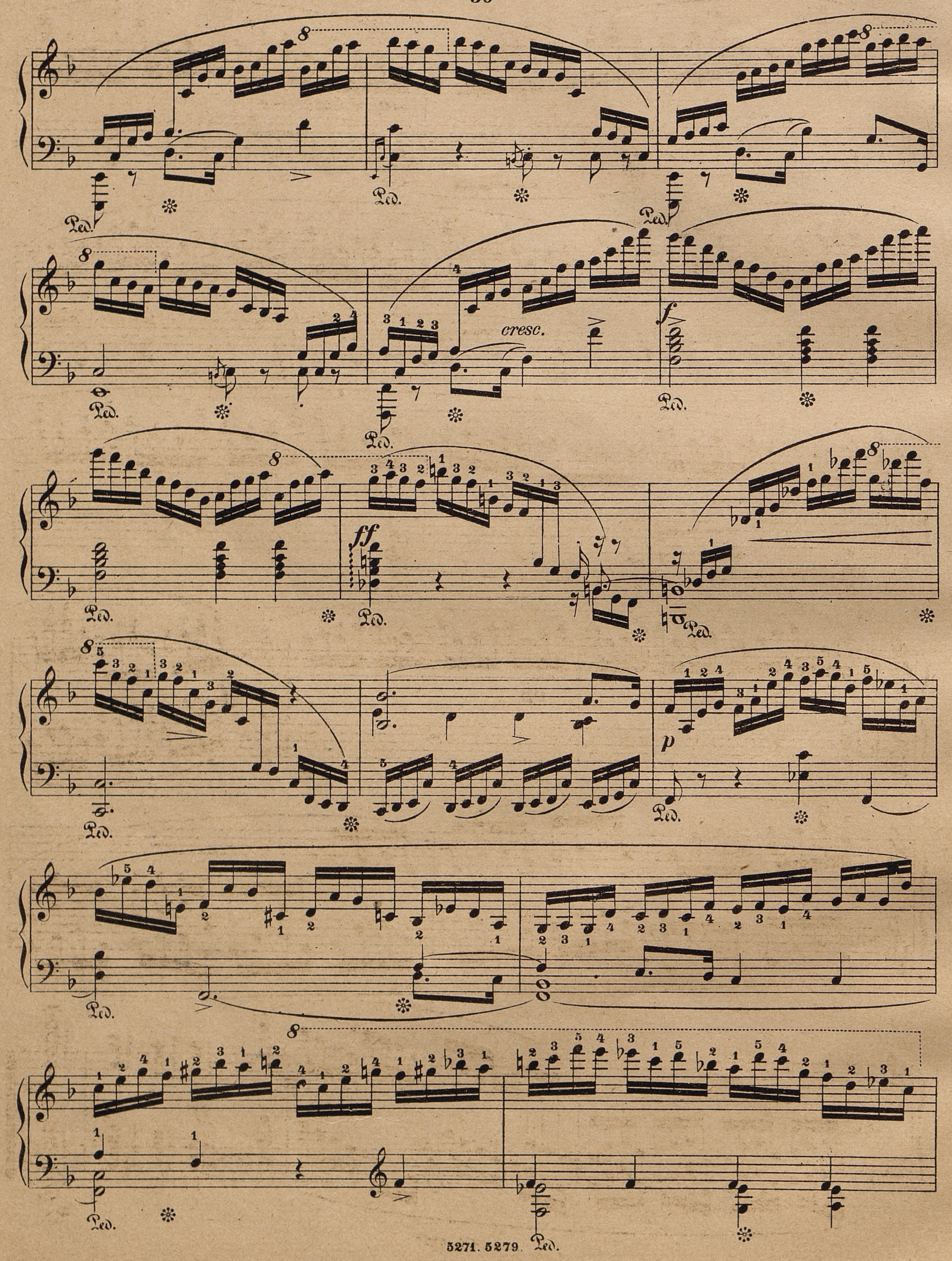
Ped. ✻ Ped. ✻ *fz* Ped. ✻
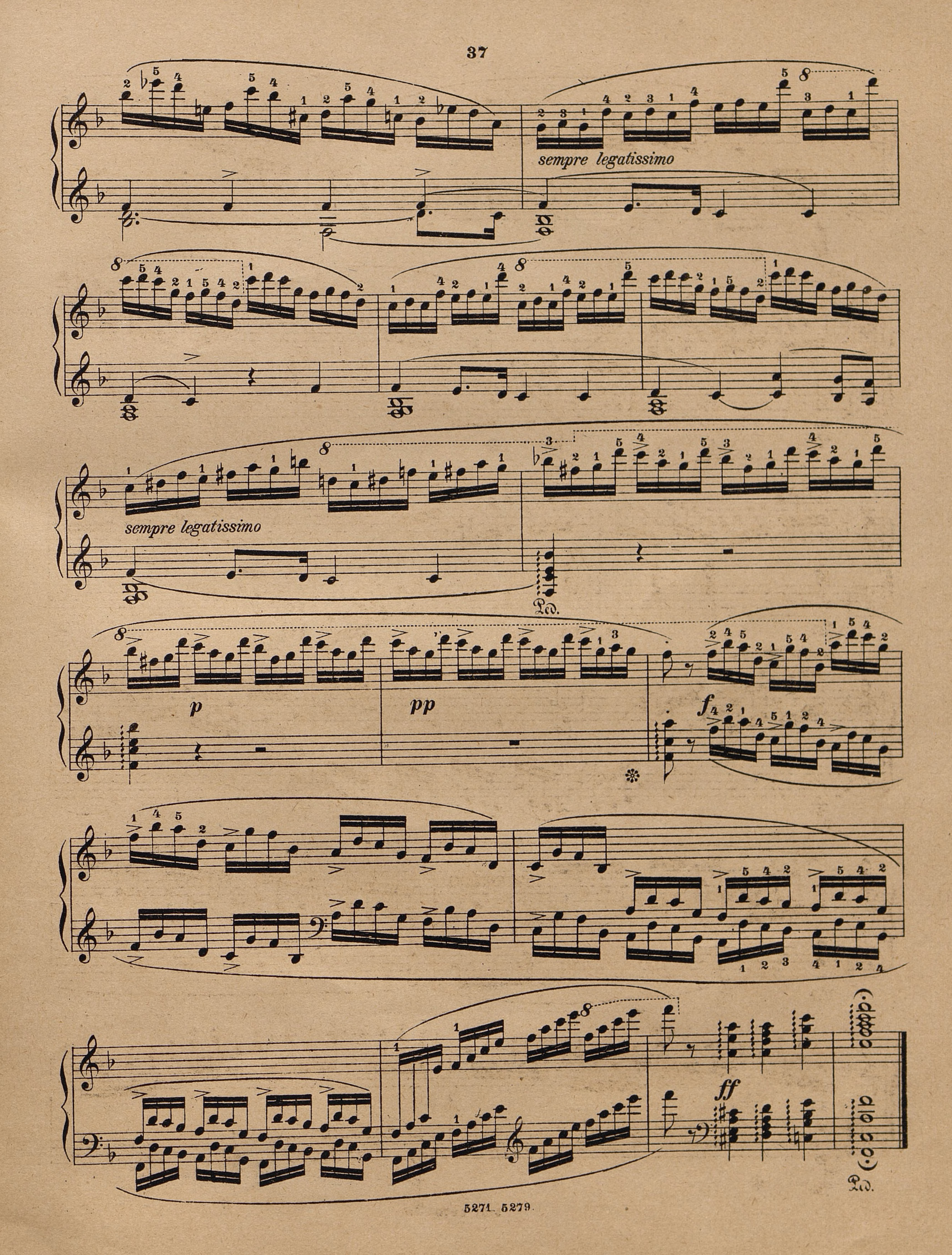



cresc.
fz
f
Ped.


f
marcato
f
f
dimin.
cresc.


cresc.
cresc.
cresc.
dimin.
poco rallent.
pp
poco
a
poco
cre
scen
do
f
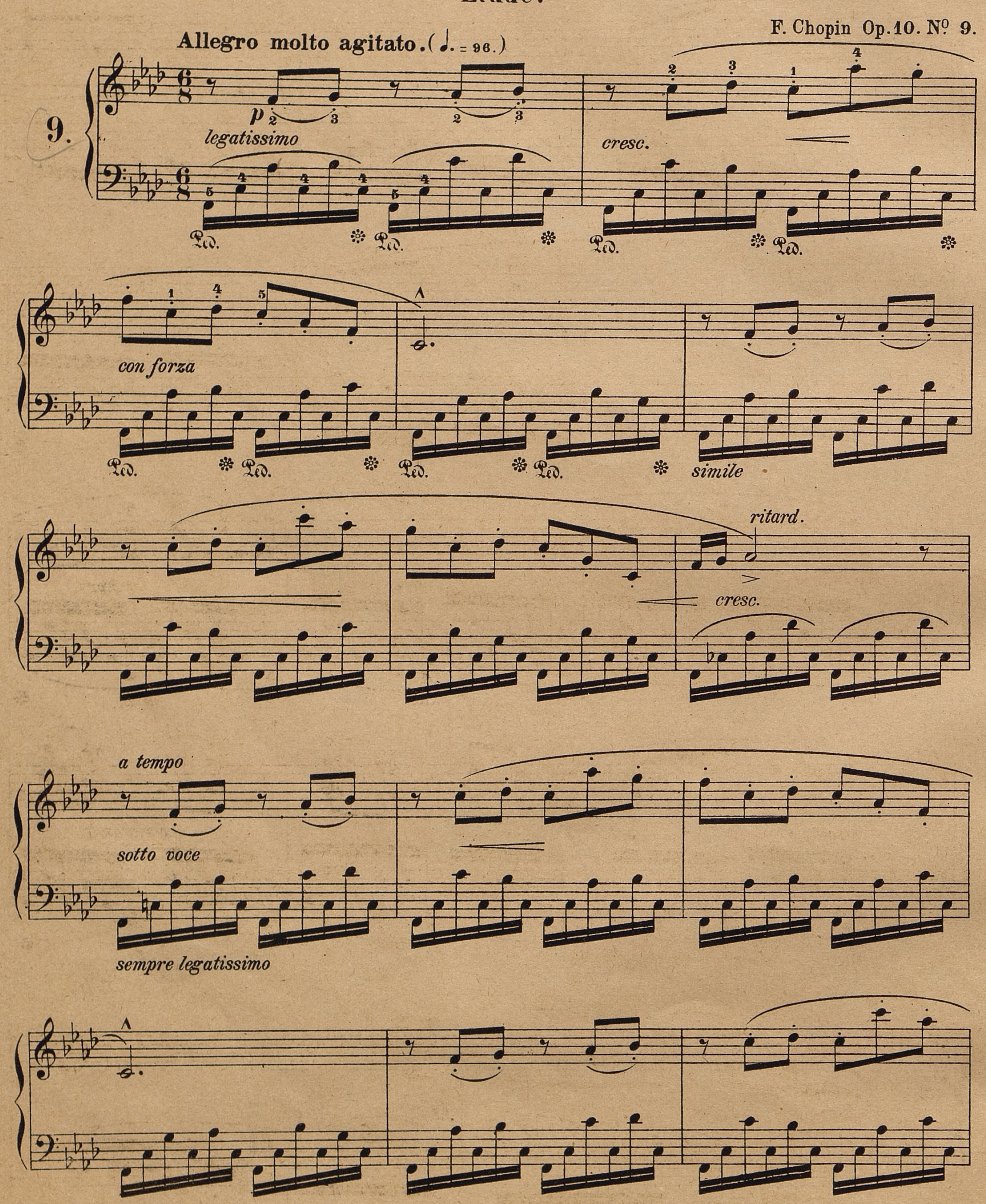

cresc.
f
ff
p
Ped.

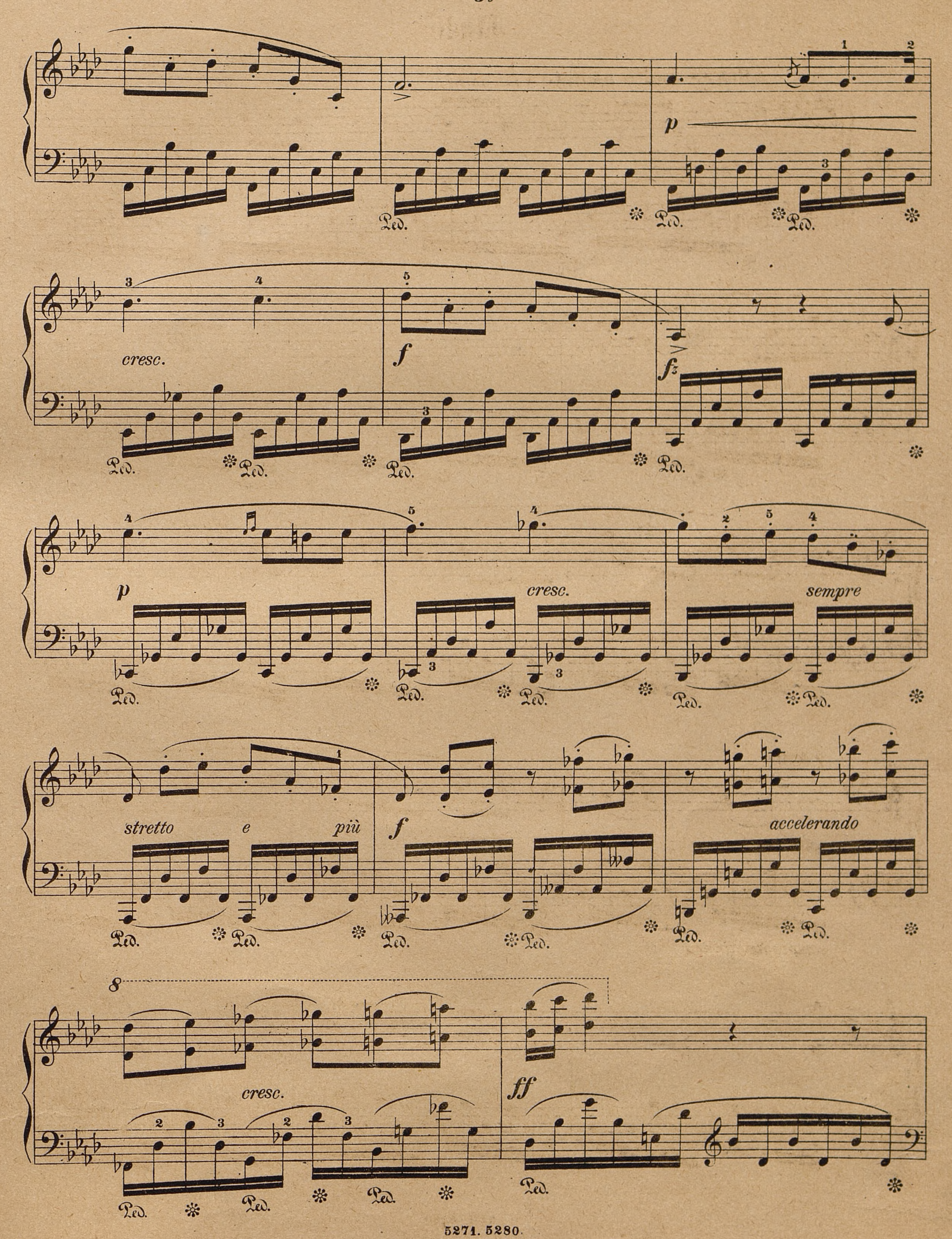

sempre legatissimo
sempre legatissimo
p
pp
f
ff

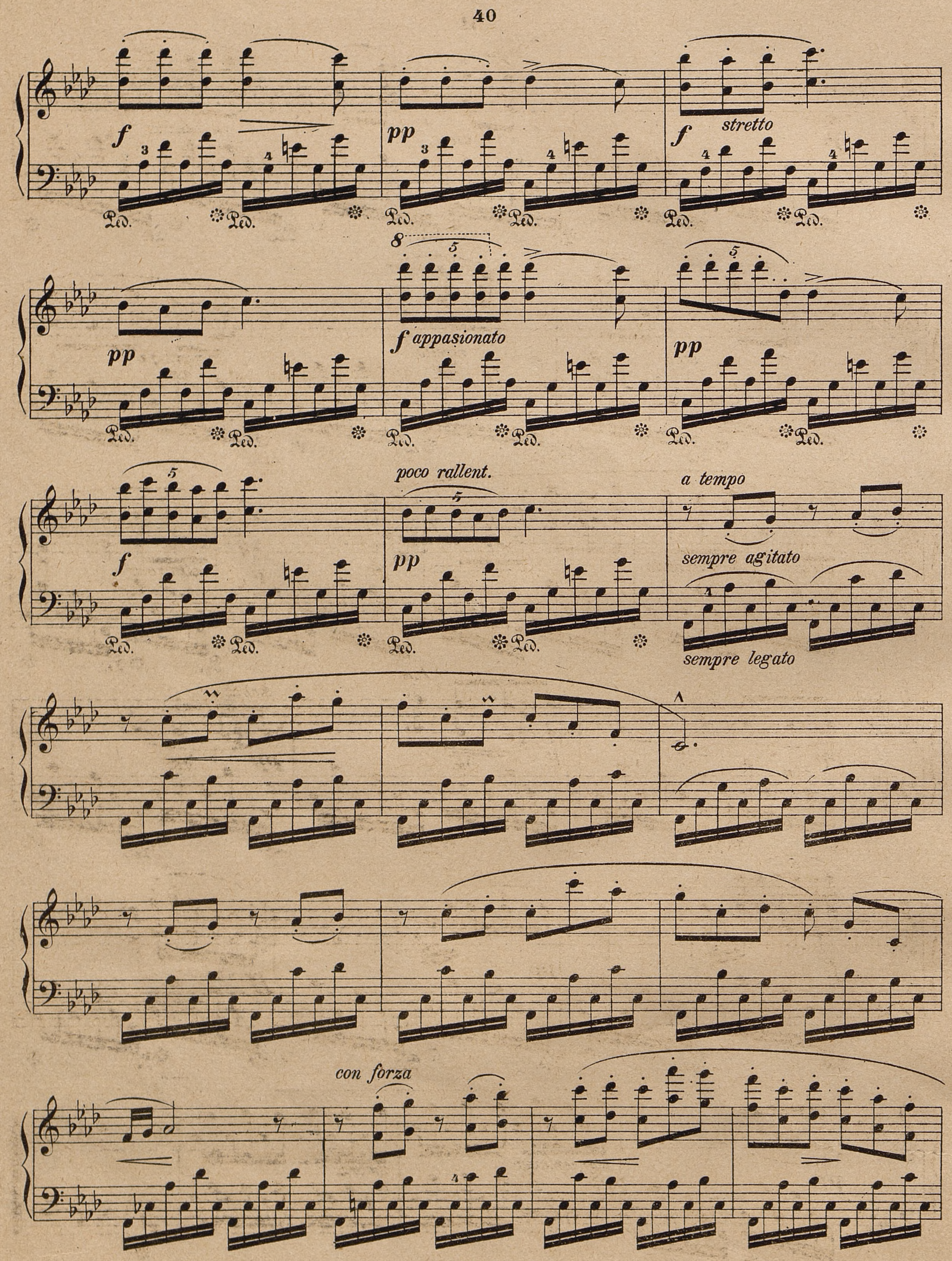
Etude.

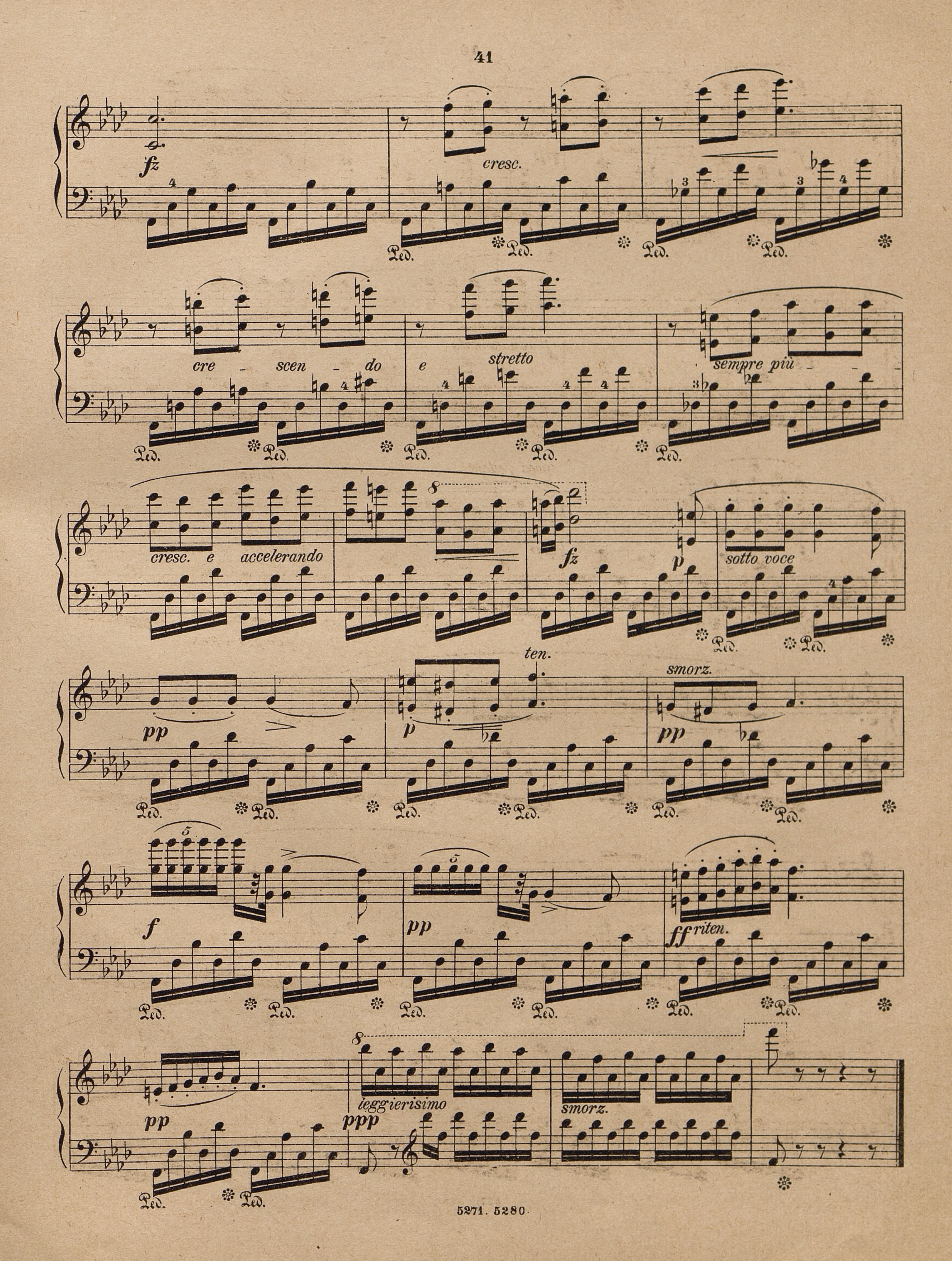
Allegro molto agitato. (♩. = 96.)

F. Chopin Op. 10. № 9.




p
cresc.
f
fz
p
cresc.
sempre
stretto
e
più
f
accelerando
8
cresc.
ff

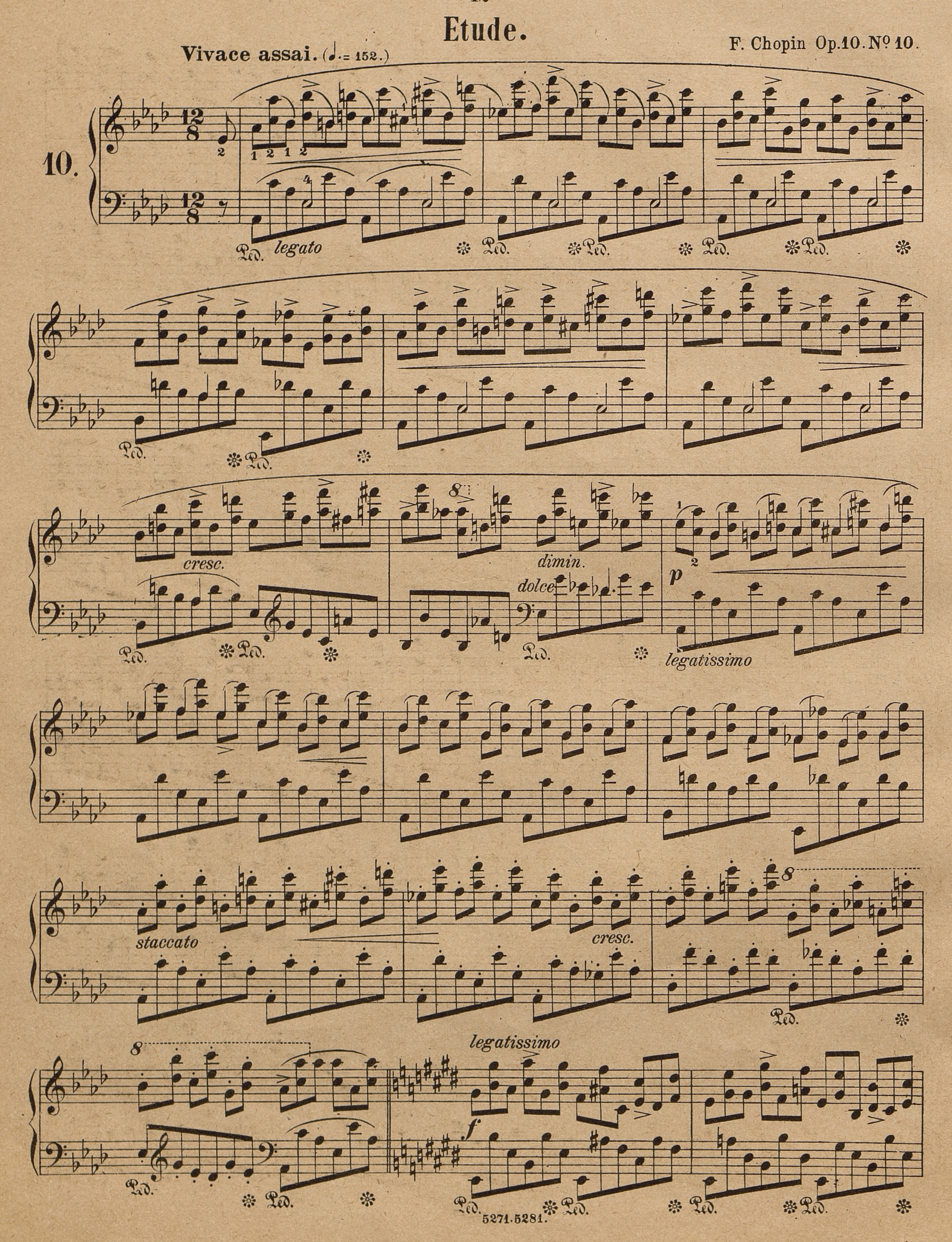

f
pp
f
stretto
pp
8
f appasionato
pp
f
poco rallent.
pp
a tempo
sempre agitato
sempre legato
con forza

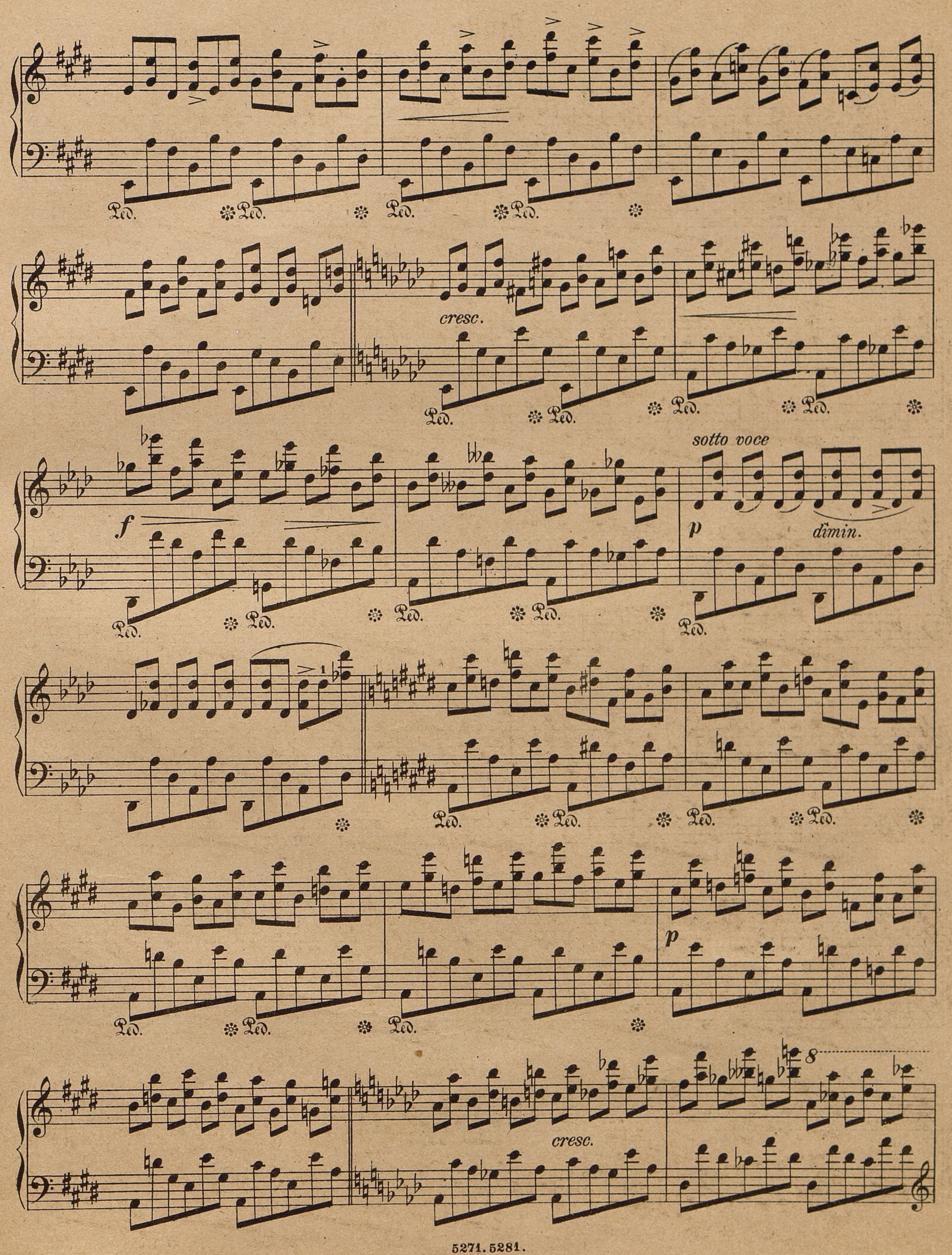

fz
cresc.
cre - scen - do
e stretto
sempre più
cresc. e accelerando
fz
p
sotto voce
ten.
pp
p
smorz.
pp
f
pp
ff riten.
pp
ppp
leggierissimo
smorz.

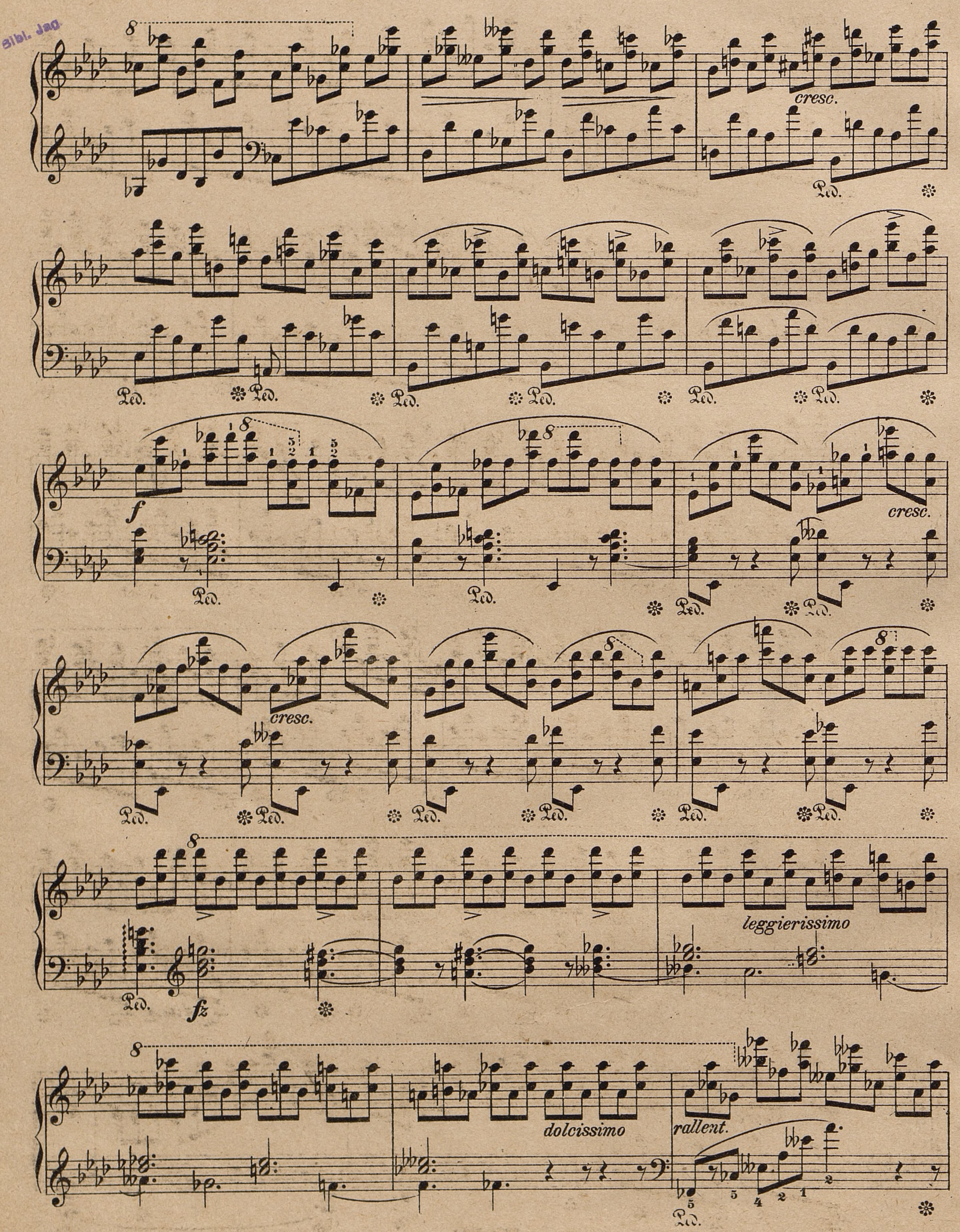
Etude.

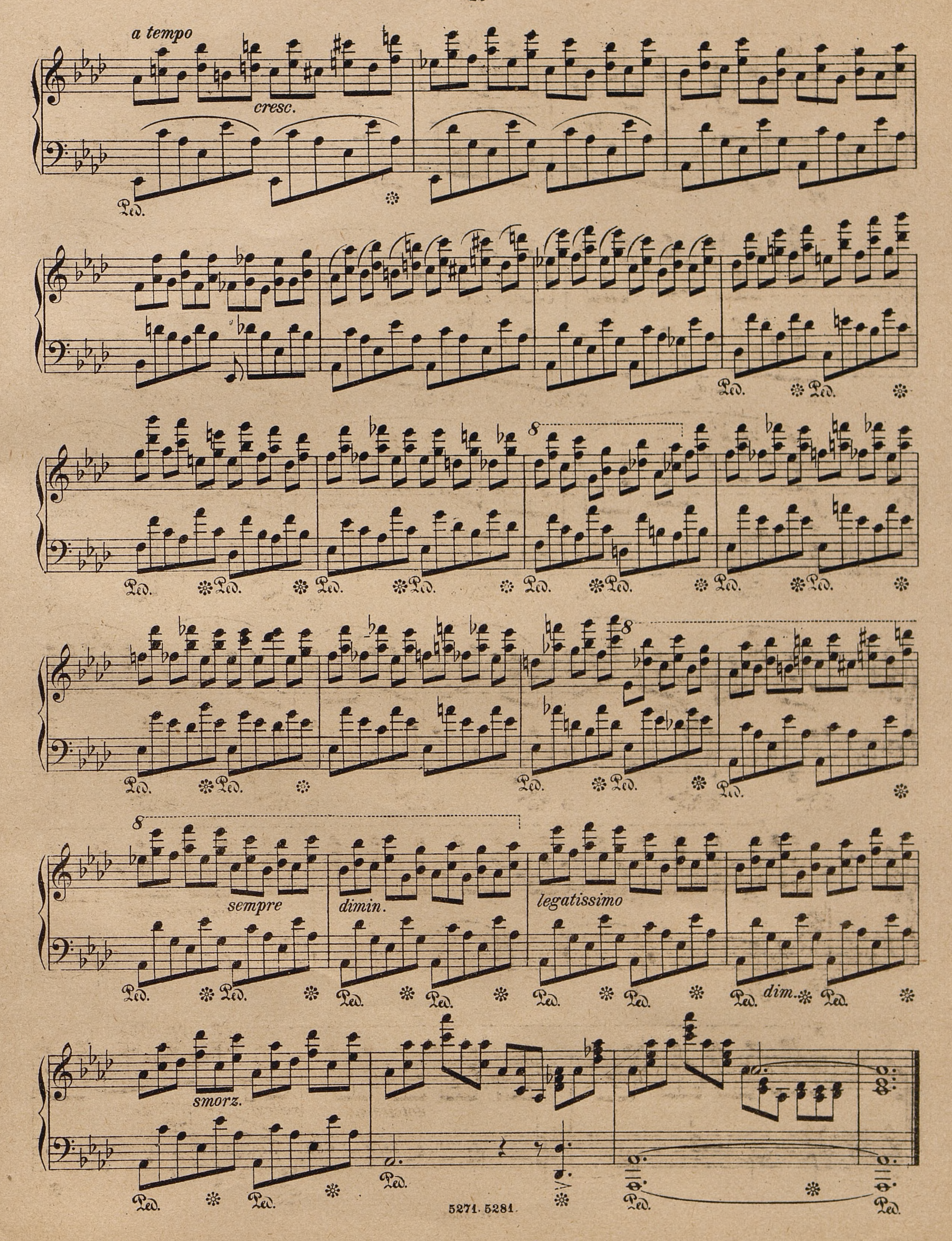
F. Chopin Op.10. № 10.

Vivace assai. (♩. = 152.)




Ped.
cresc.
sotto voce
dimin.
8

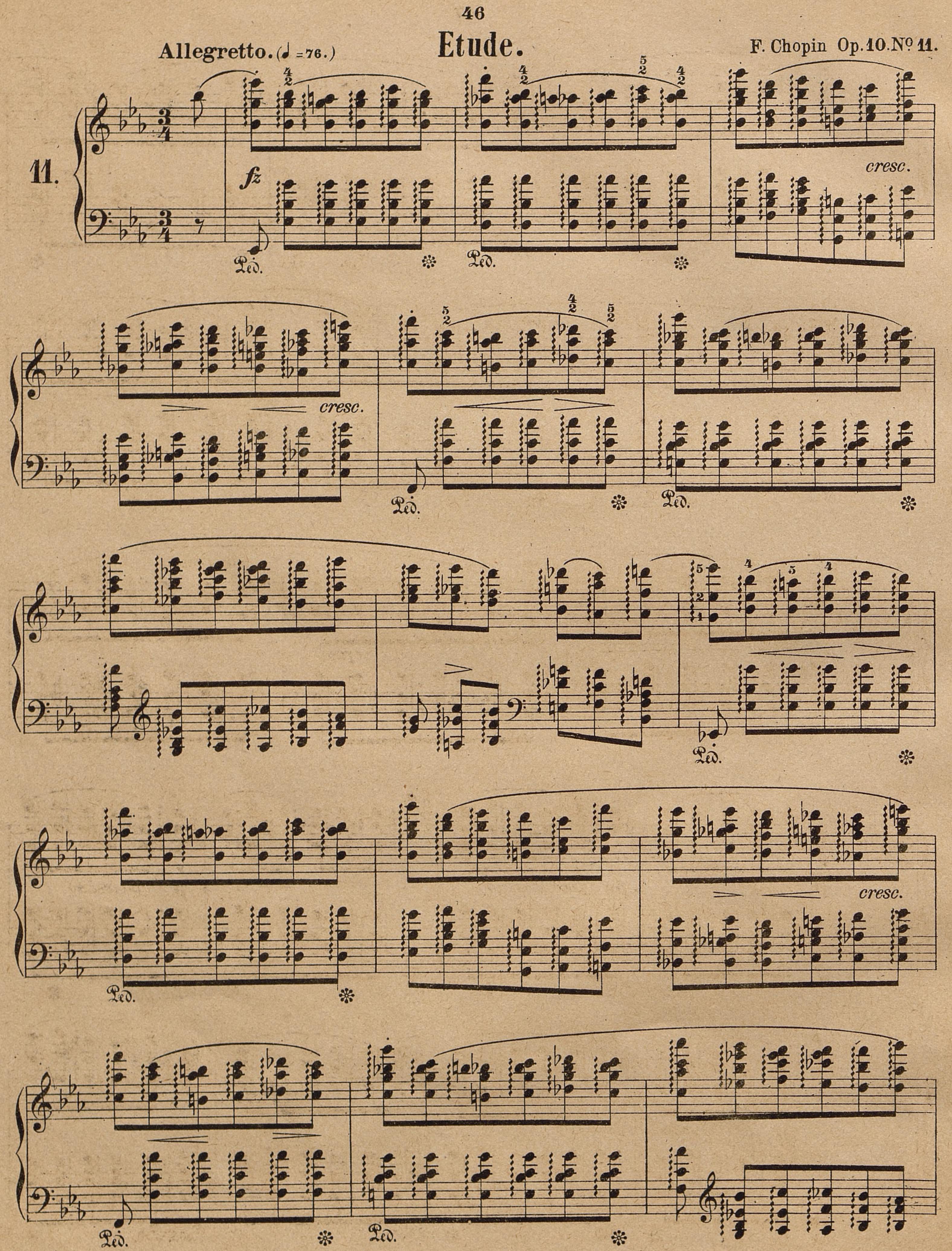

cresc.
Ped.
f
cresc.
fz
leggierissimo
dolcissimo
rallent.

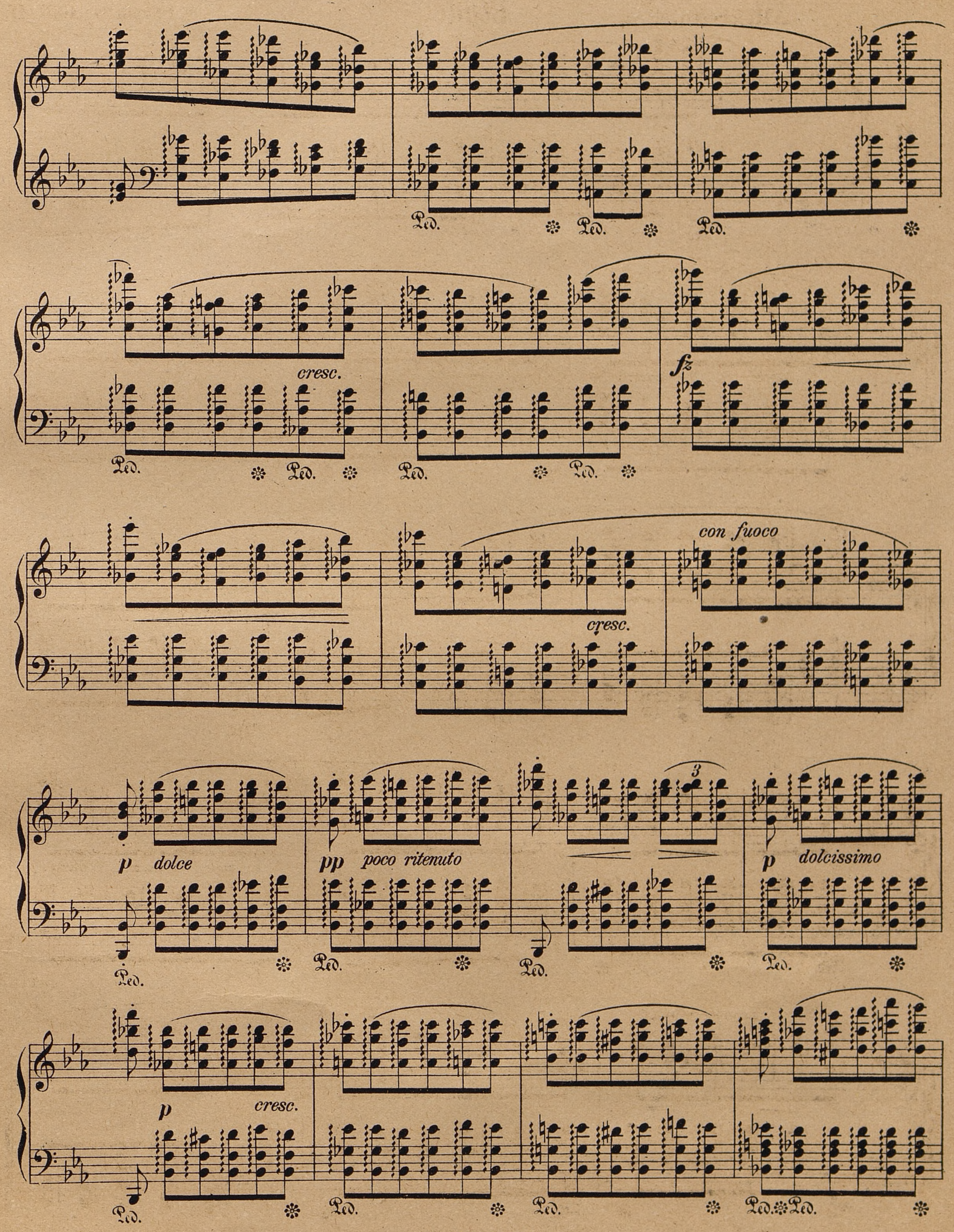

a tempo
cresc.
Ped.
8
sempre
dimin.
legatissimo
dim.
smorz.
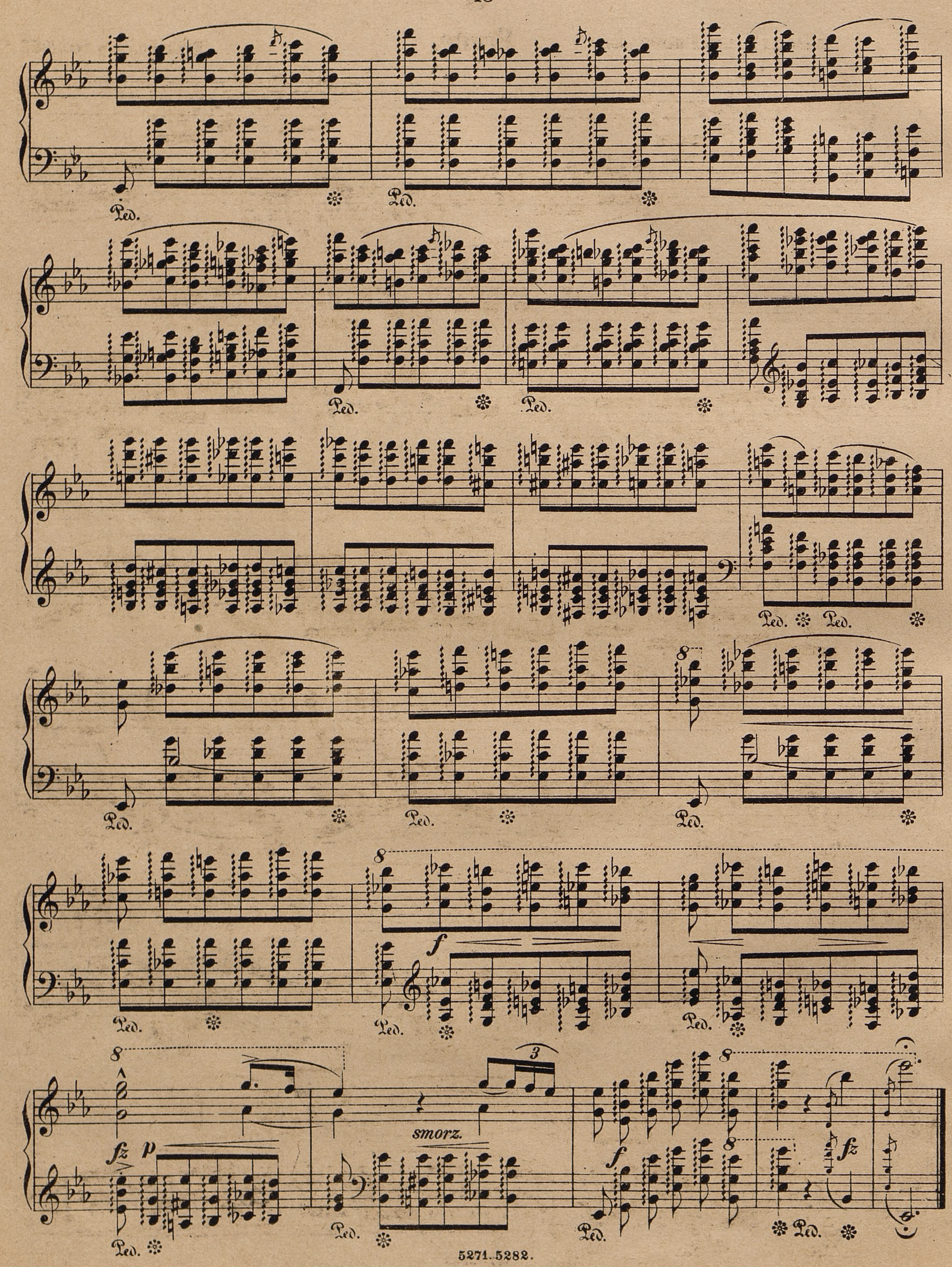
Etude.

Allegretto. (♩=76.)

F. Chopin Op. 10. № 11.

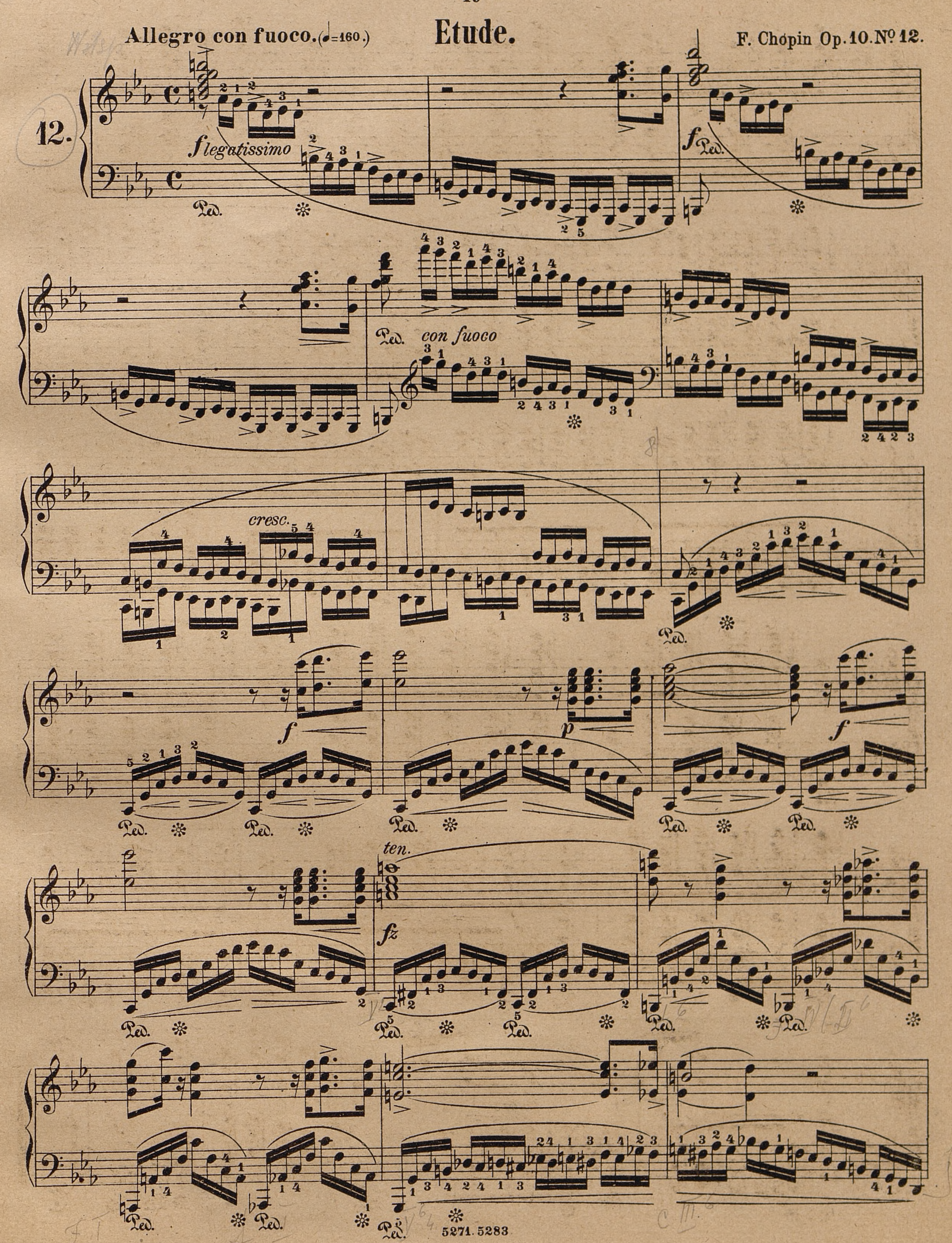



cresc.
fz
con fuoco
cresc.
p dolce
pp poco ritenuto
3
p dolcissimo
p
cresc.

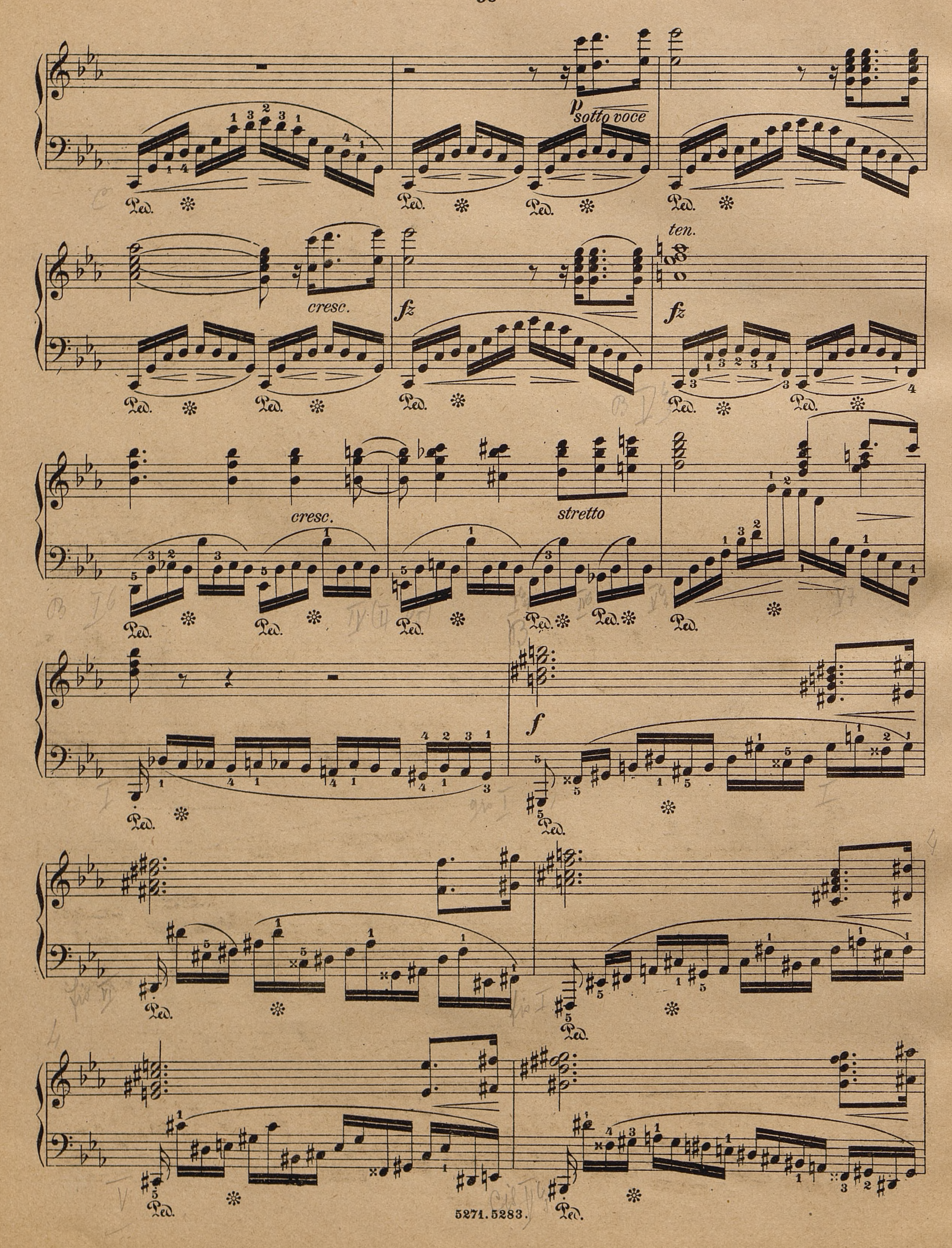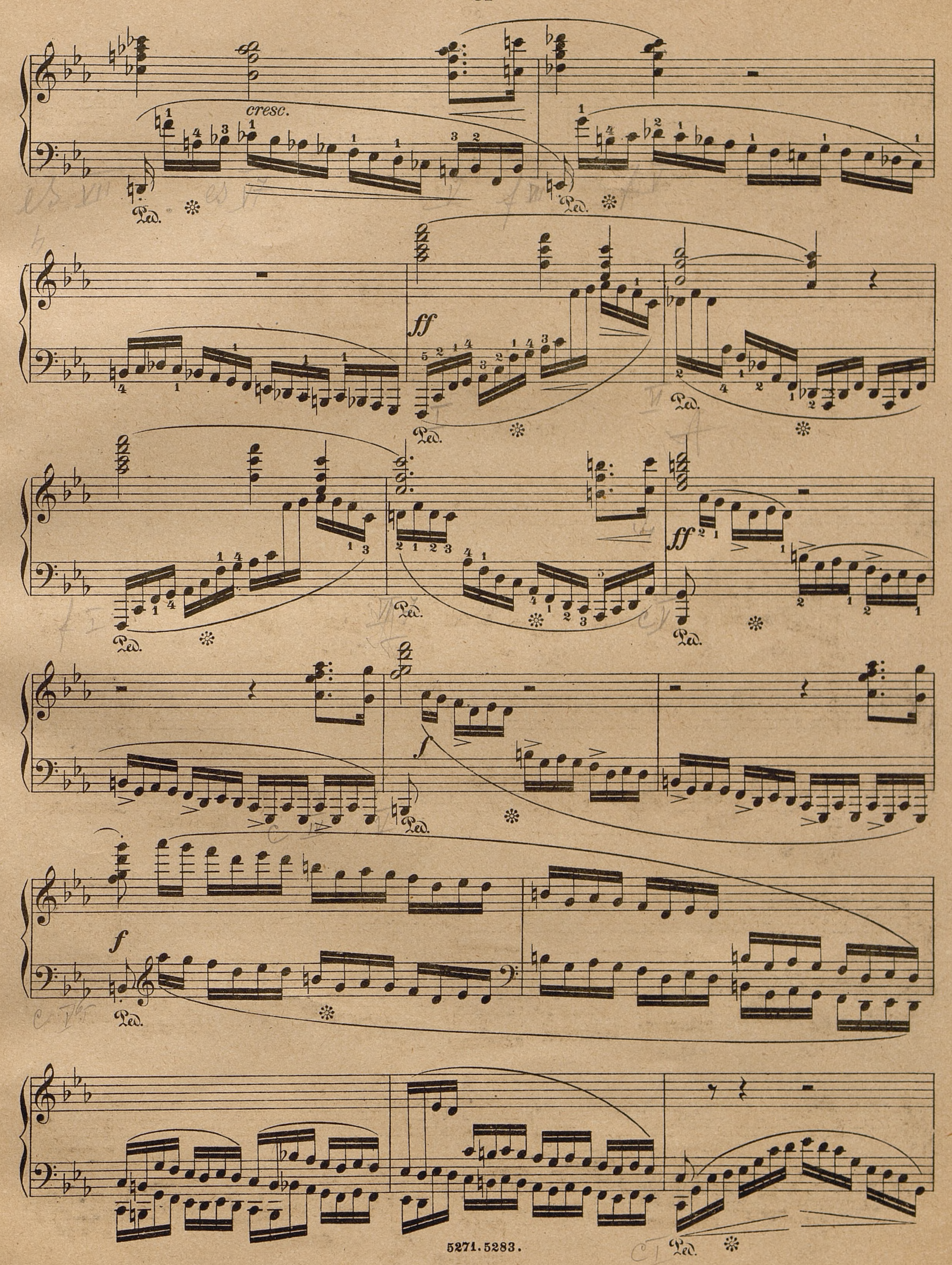


Ped.
f
fz
p
smorz.

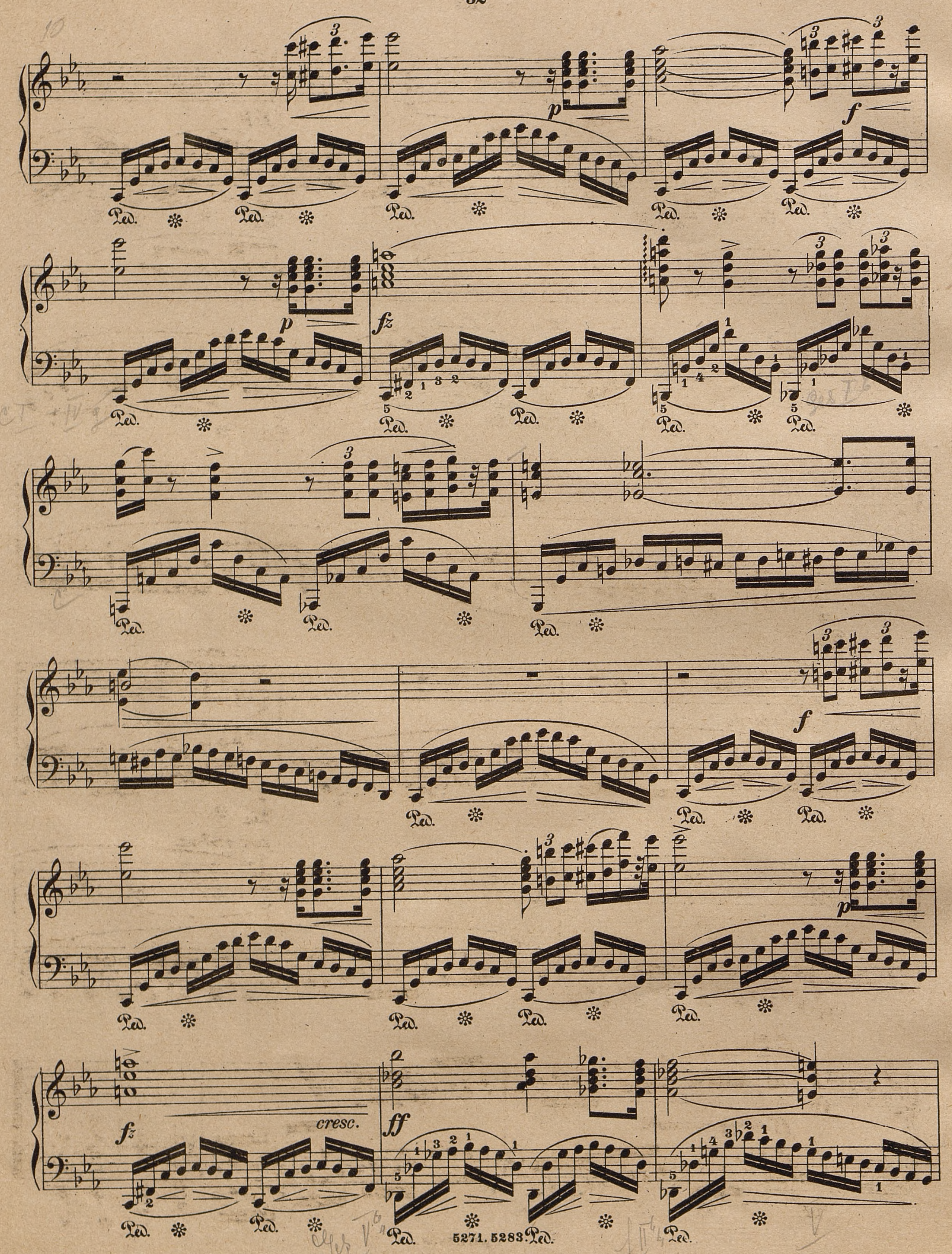
Allegro con fuoco. (𝅗𝅥=160.) **Etude.** F. Chopin Op. 10. № 12.

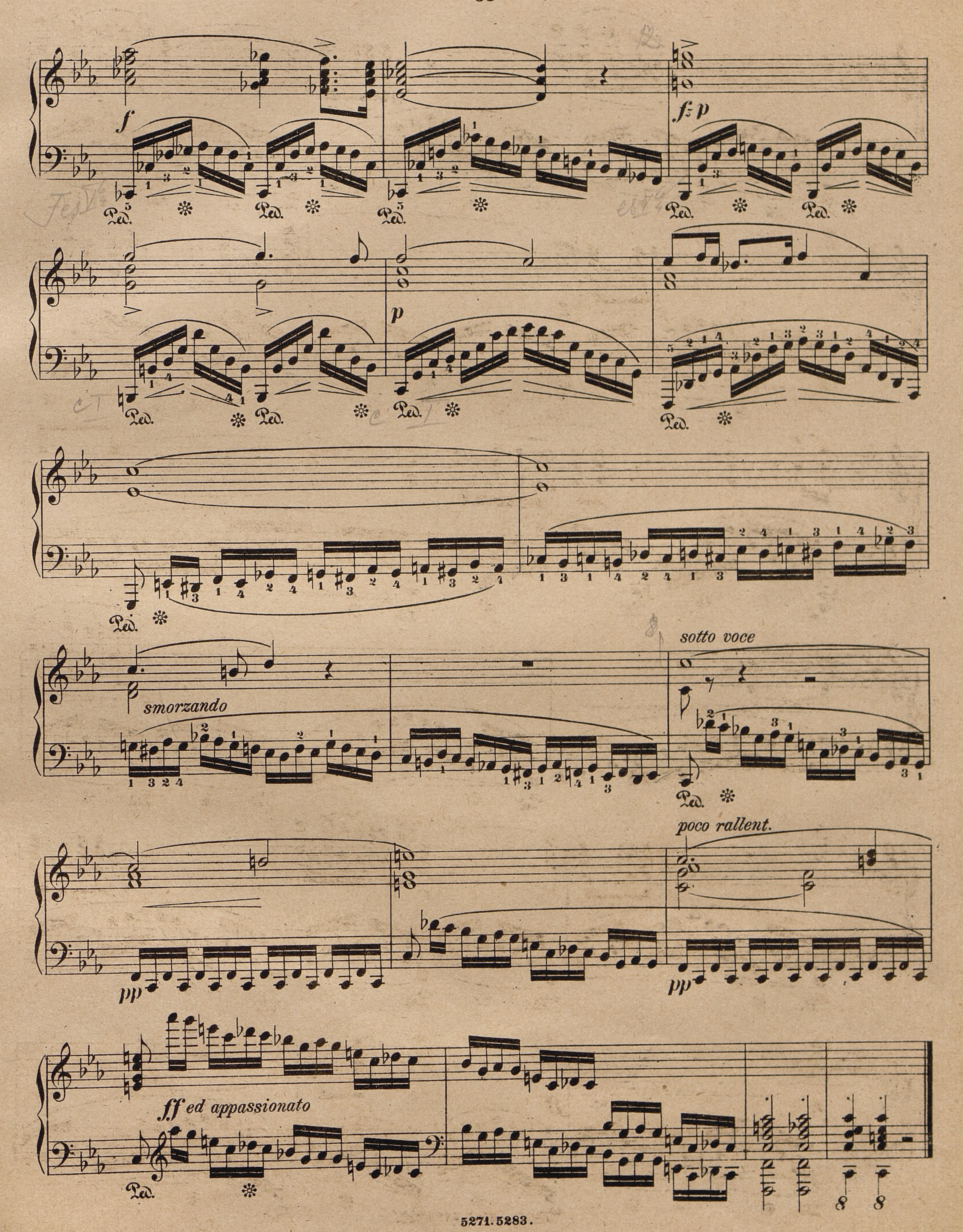


5271. 5283


p sotto voce
cresc.
fz
fz
ten.
cresc.
stretto
f


cresc.
ff
ff
f
f


Ped.
cresc.

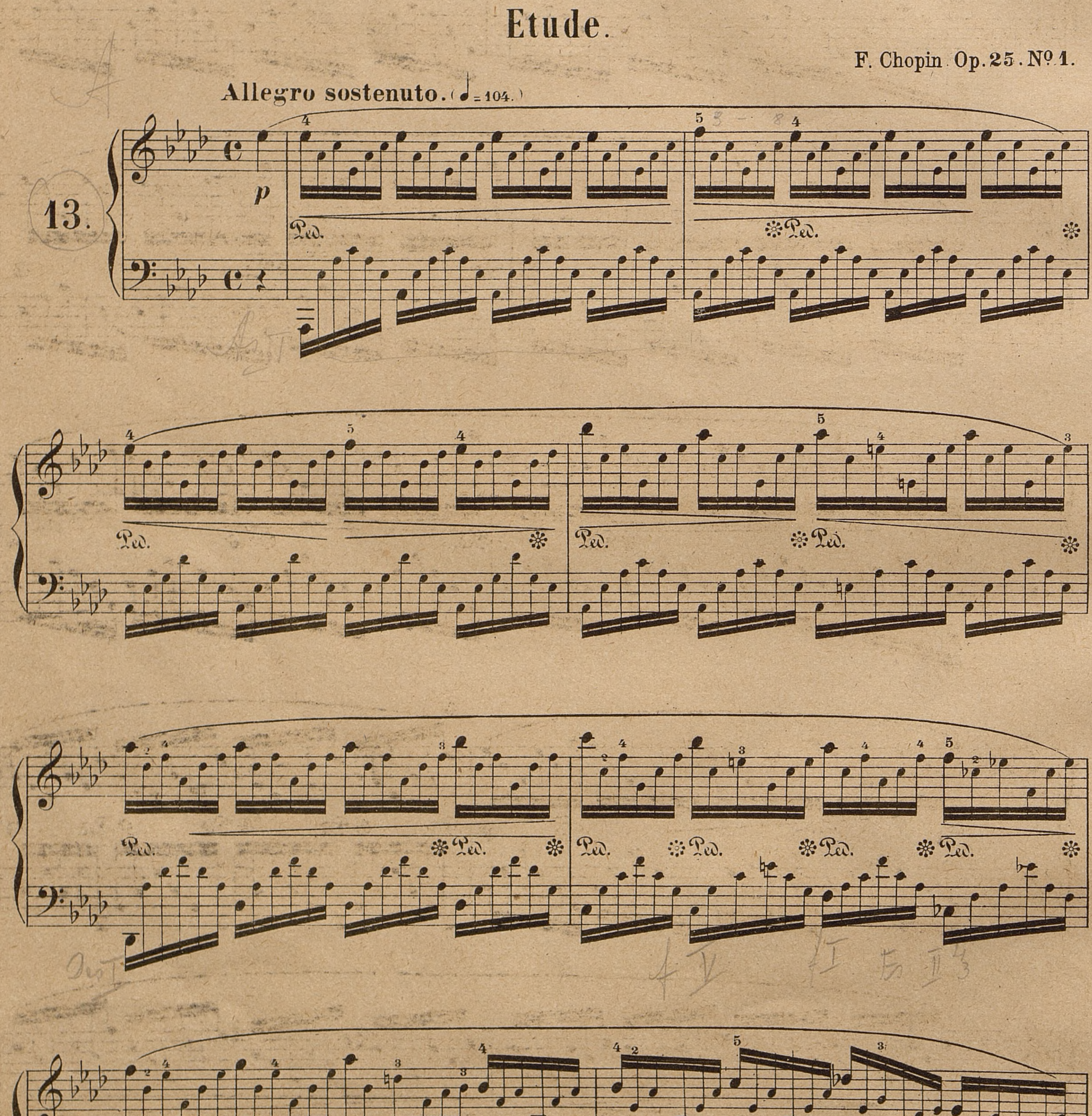

f
f: p
p
smorzando
sotto voce
poco rallent.
pp
pp
ff ed appassionato

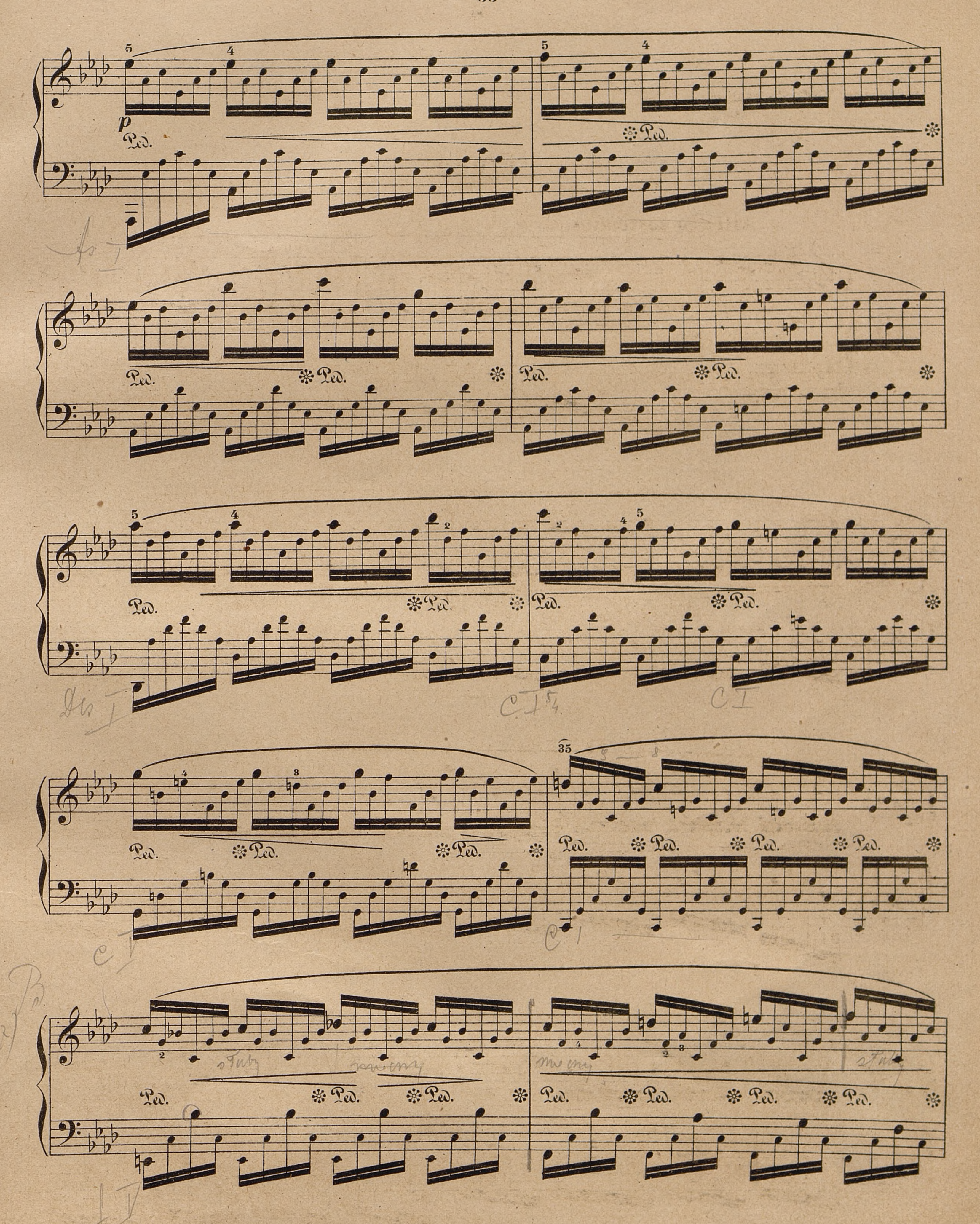
Gräfin von AGOULT gewidmet.

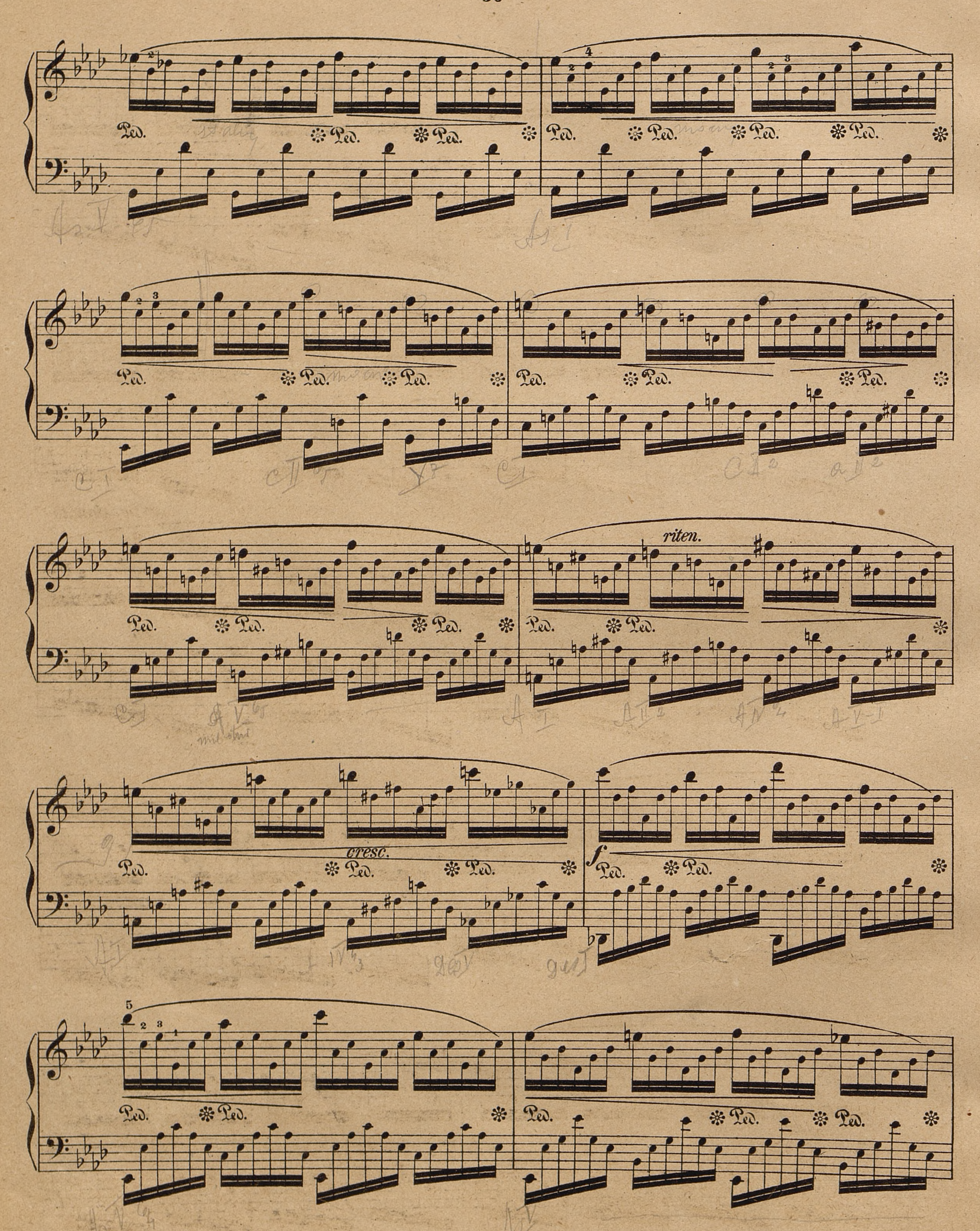
Etude.

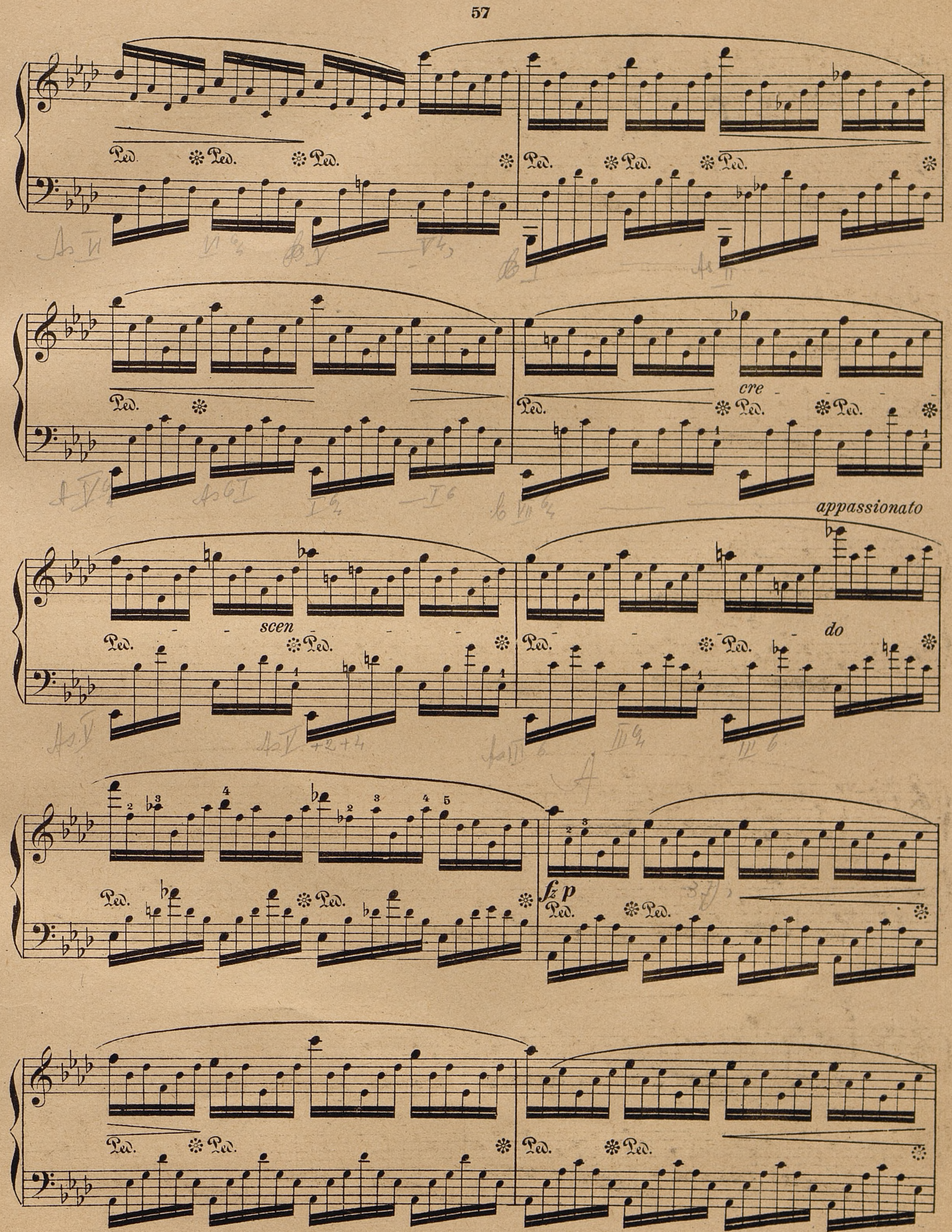
F. Chopin Op. 25. № 1.

Allegro sostenuto. (♩= 104.)

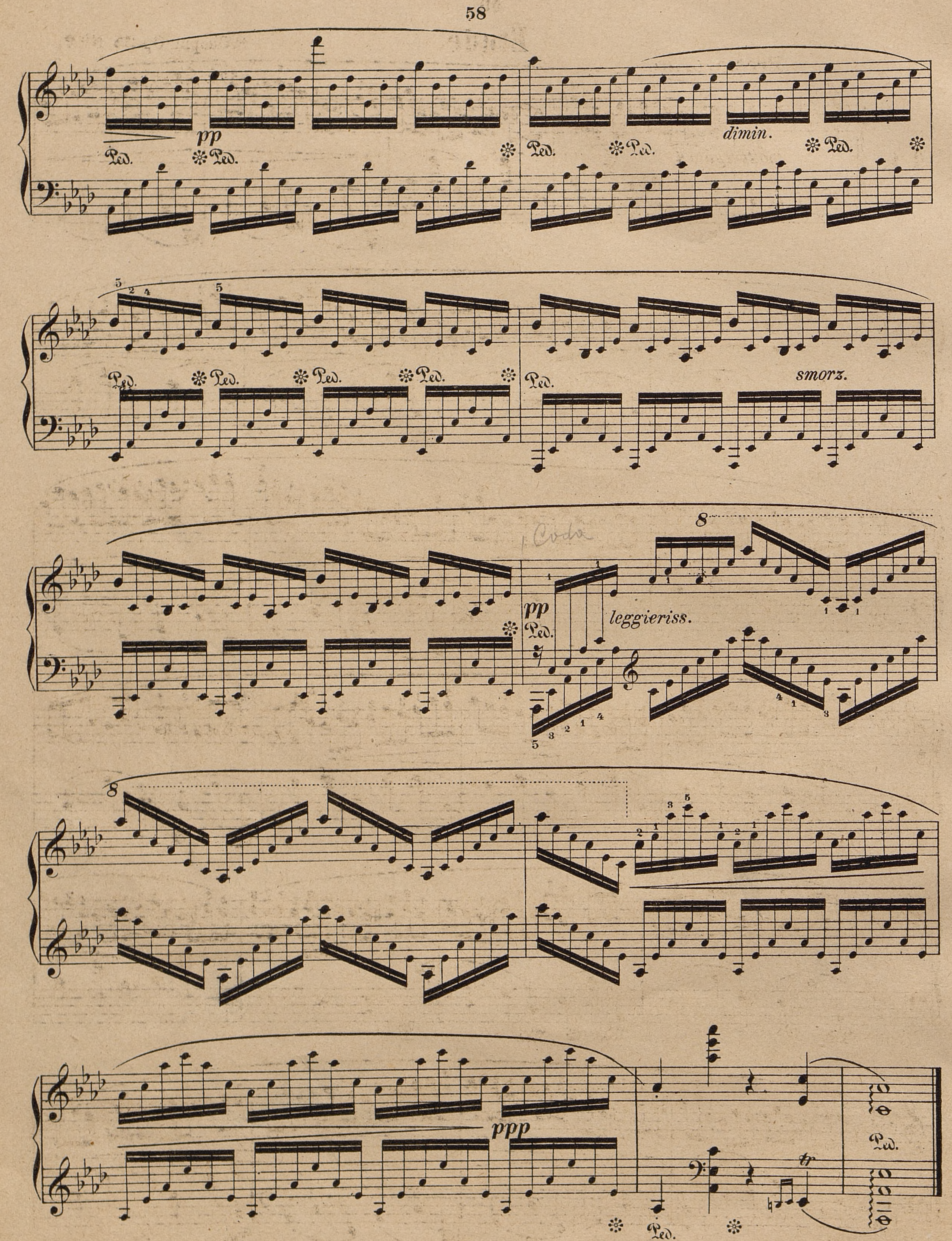



p
Ped.


riten.
cresc.

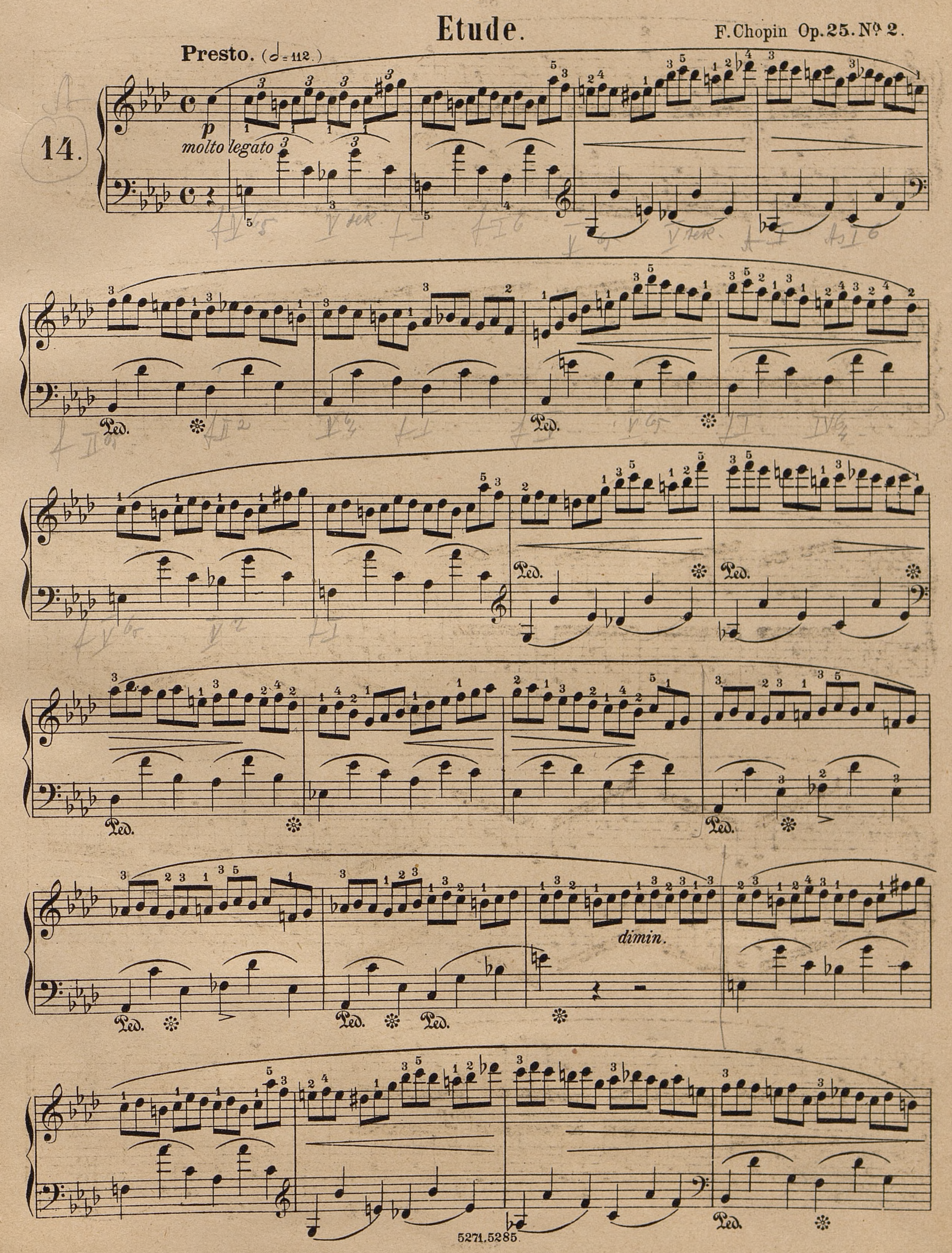


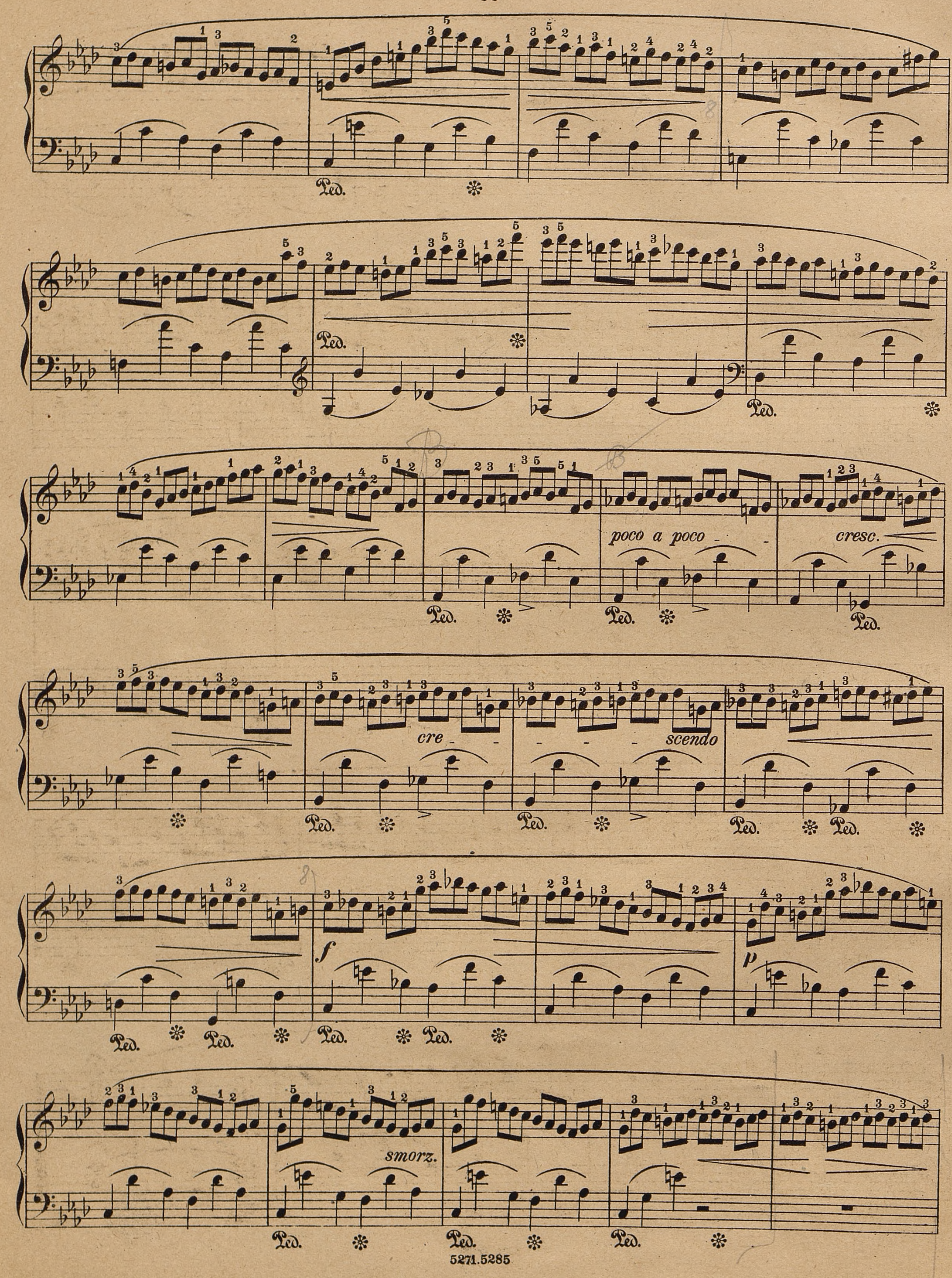
Ped.
cre
scen
do
appassionato
fz p

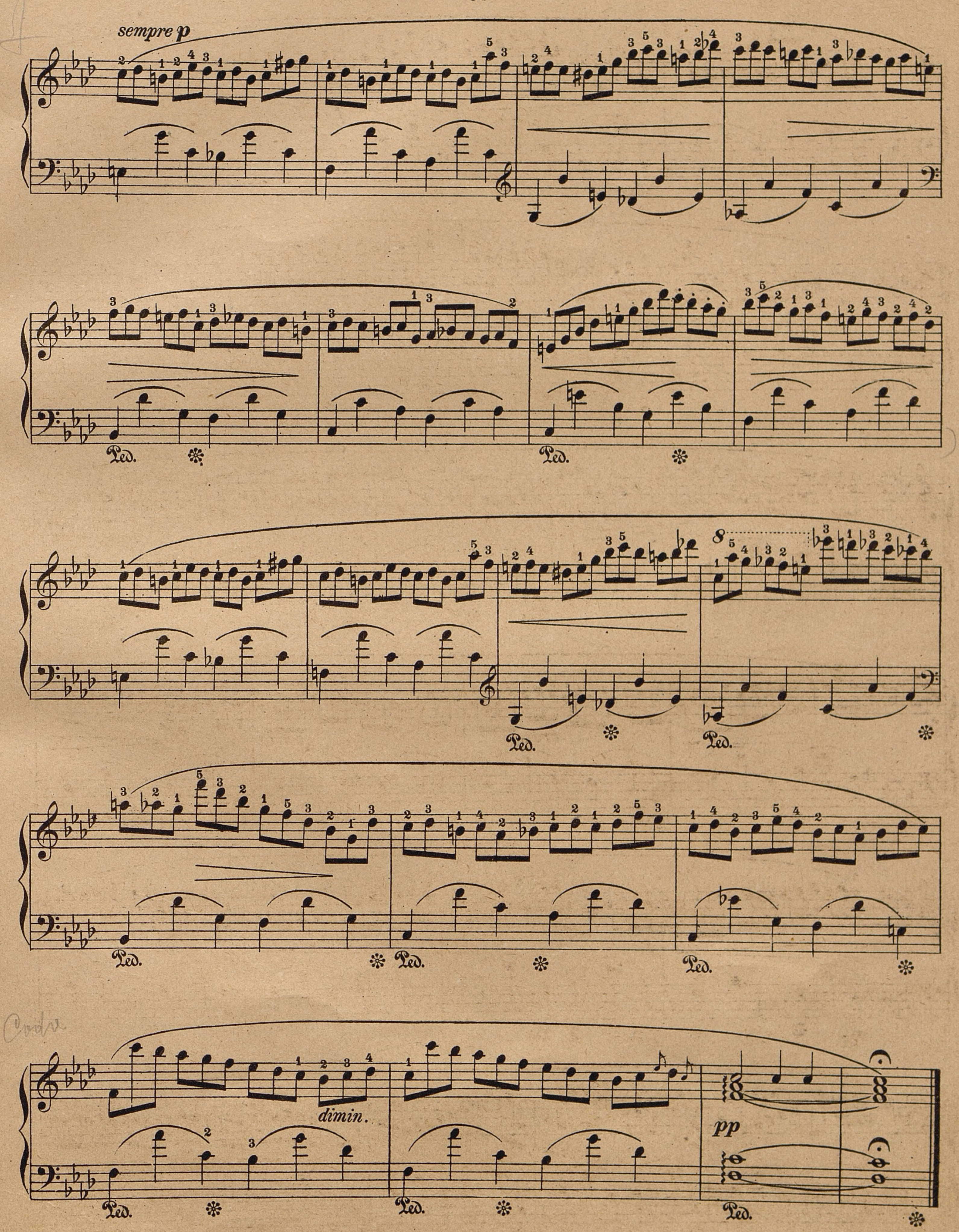

pp
Ped.
dimin.
smorz.
Coda
leggieriss.
ppp

Etude.

F. Chopin Op. 25. № 2.

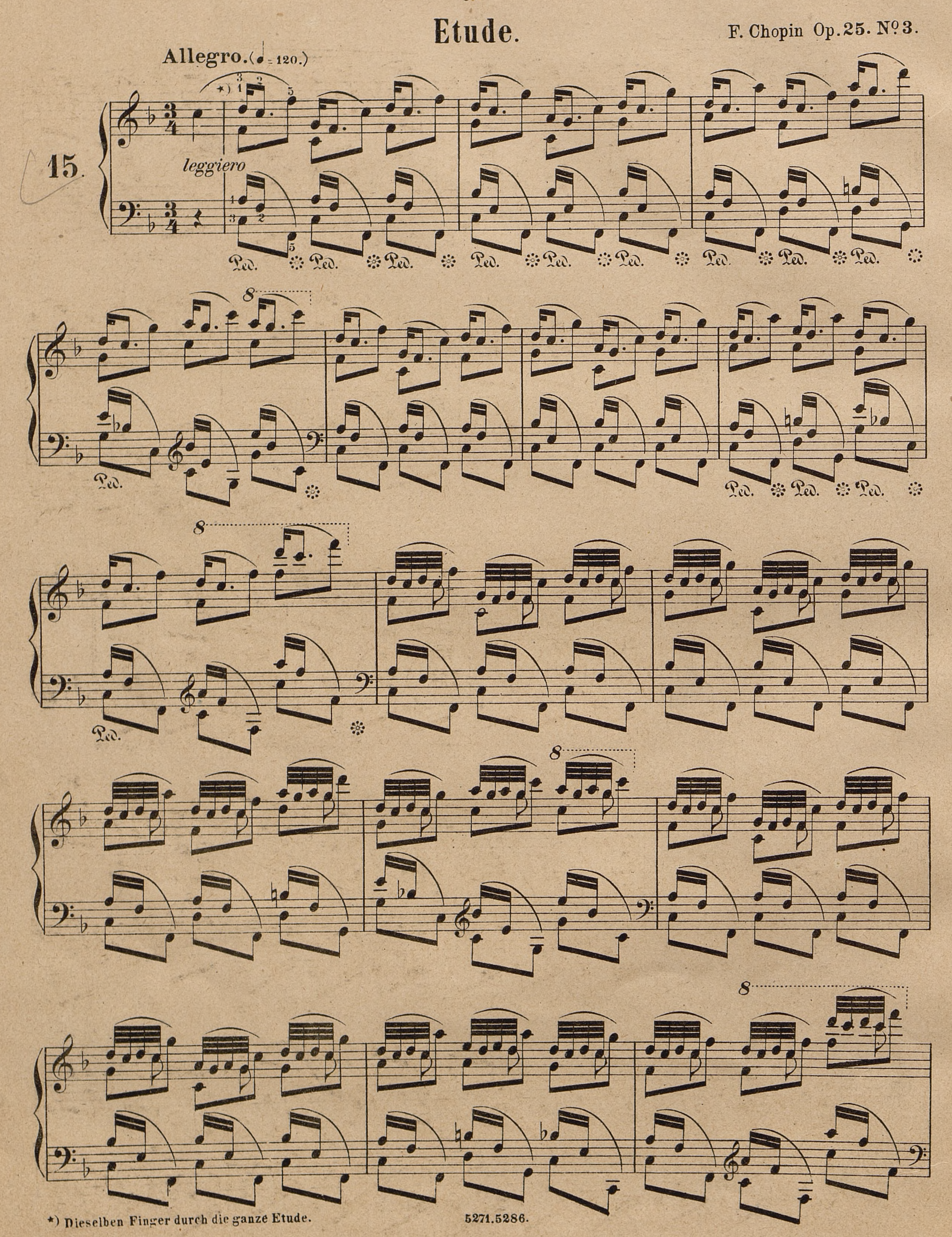



poco a poco
cresc.
cre
scendo
f
p
smorz.

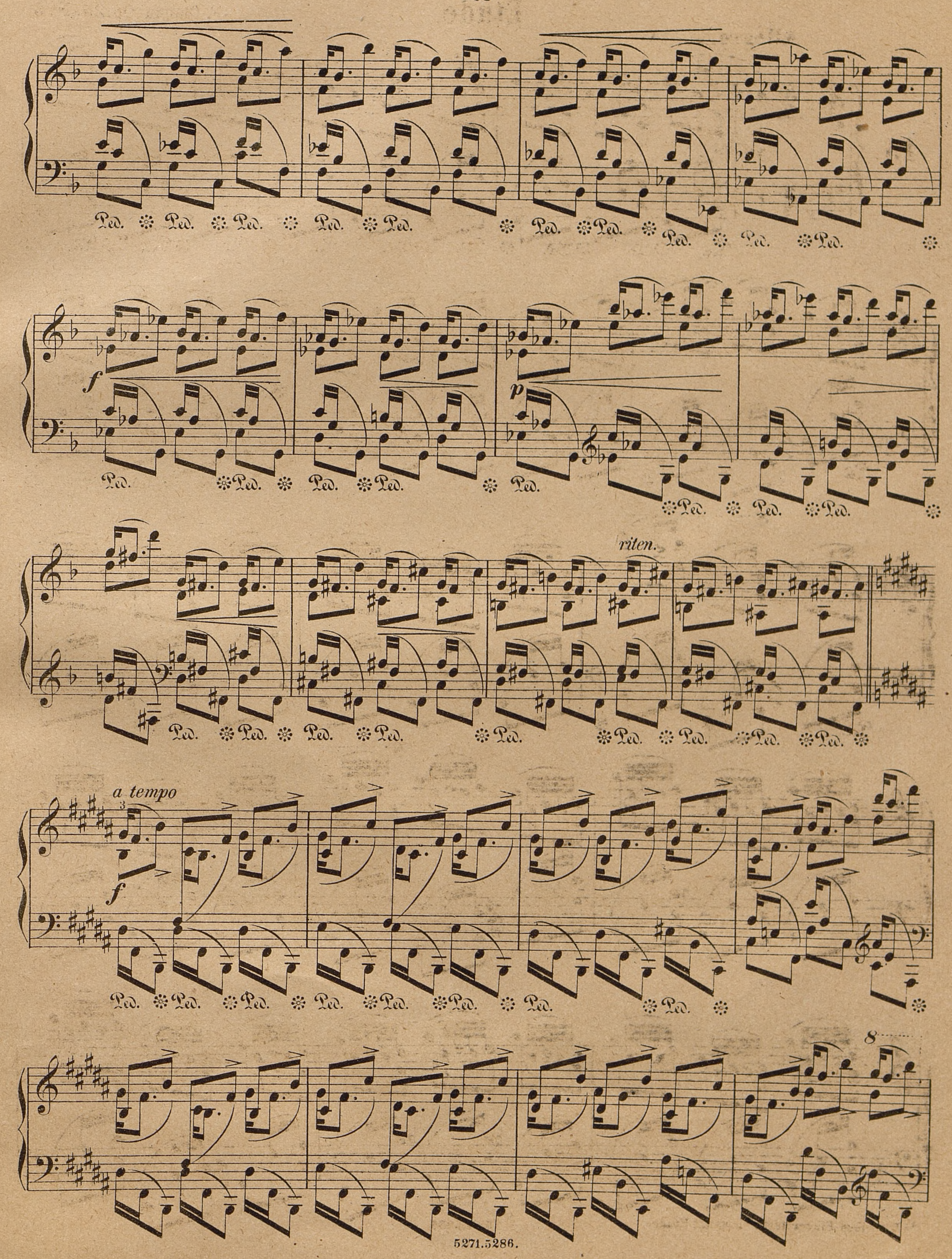

sempre p
Ped.
dimin.
pp

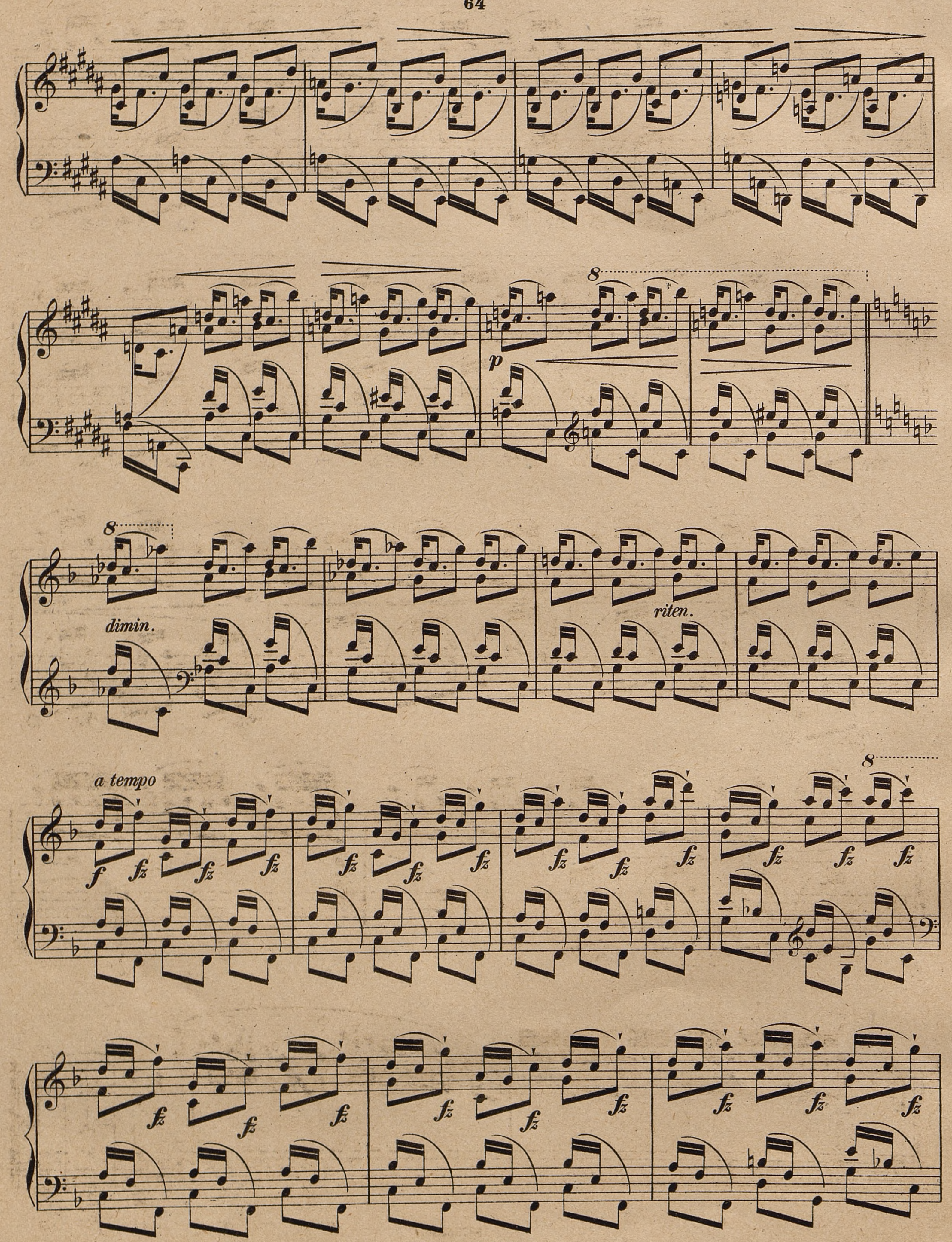
Etude.

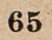
F. Chopin Op. 25. Nº 3.



*) Dieselben Finger durch die ganze Etude.


f
p
riten.
a tempo
f
8


8
p
8
dimin.
riten.
a tempo
f
fz
8
fz



8

fz *p*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

8

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

8

dimin.

Ped. Ped. Ped.

smorz.

Ped. Ped. Ped. Ped.

8

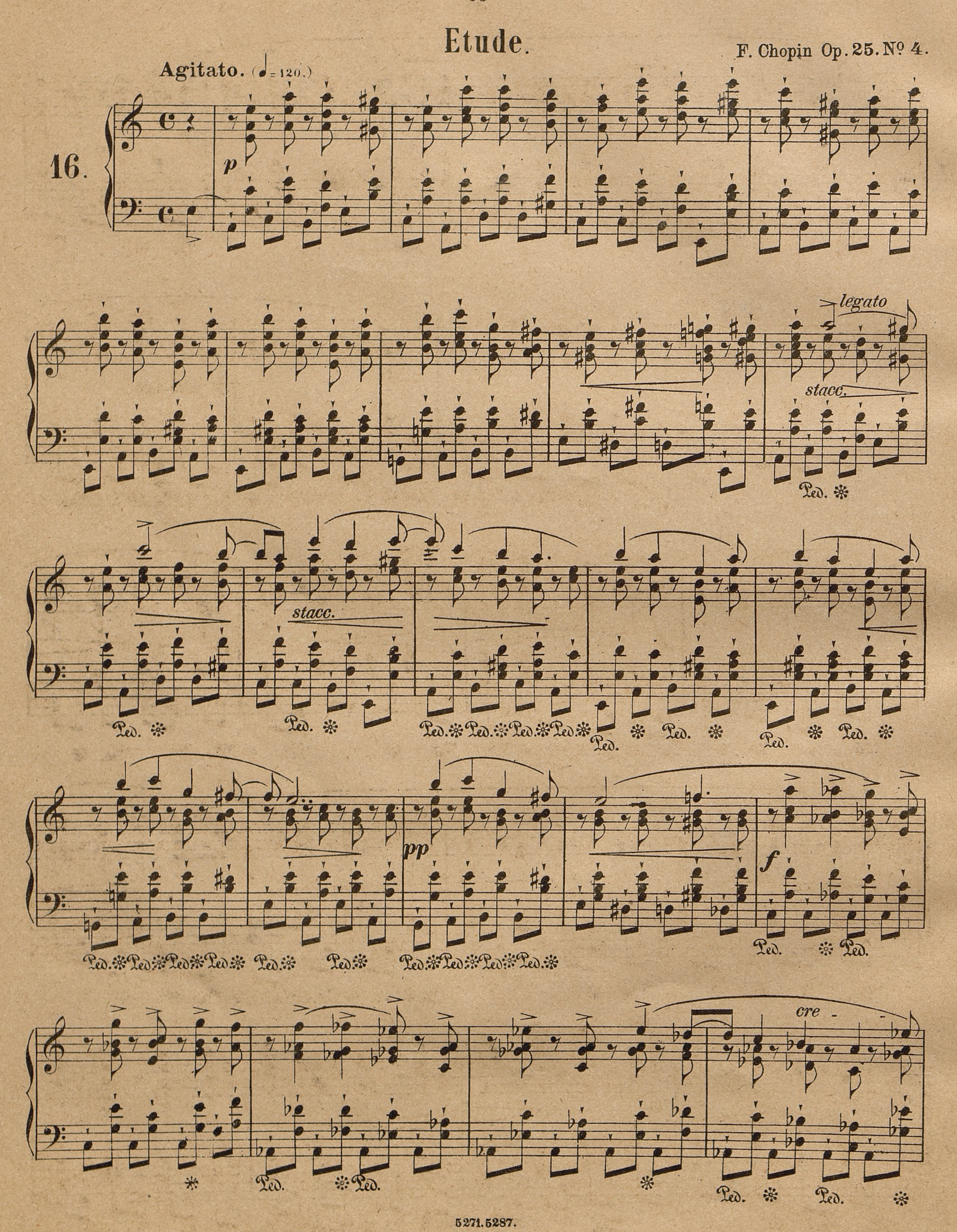
Ped.

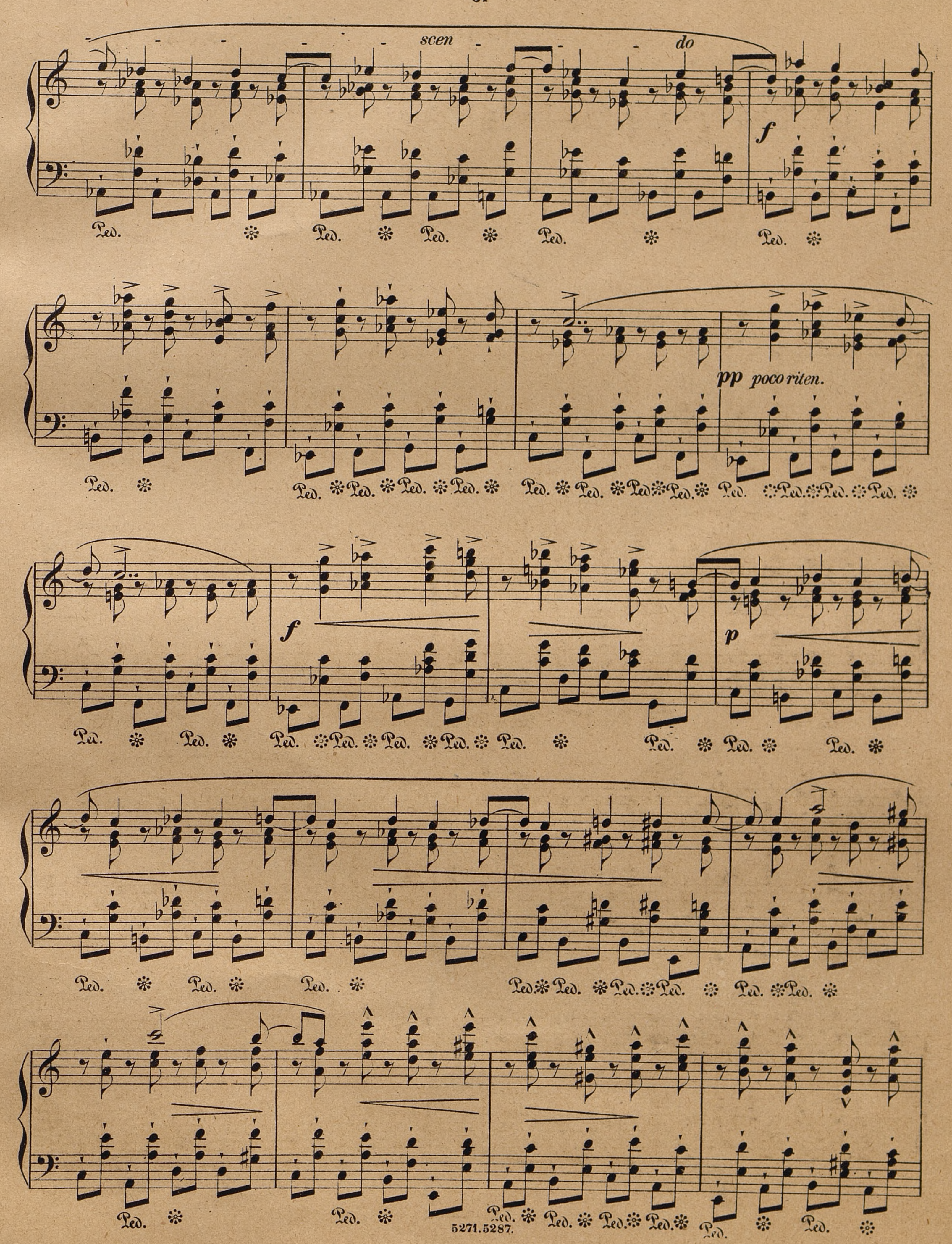
Etude.

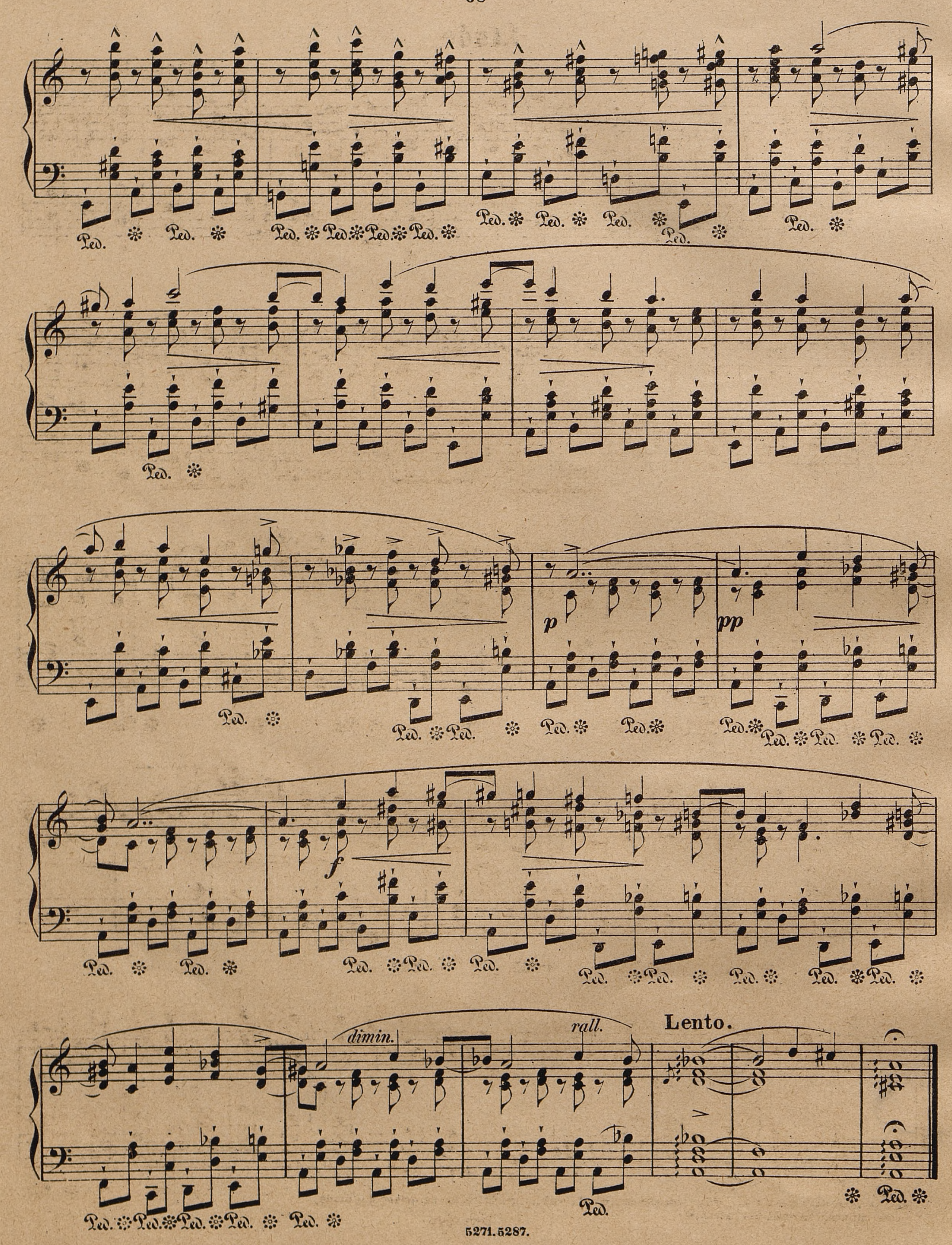
F. Chopin Op. 25. № 4.

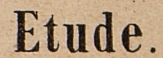
Agitato. (♩= 120.)

16.




scen
do
f
pp poco riten.
f
p
Ped.


p
pp
f
dimin.
rall.
Lento.



Etude.

Vivace. (♩ = 184.) F. Chopin Op. 25. № 5.

leggiero

17.

scherzando

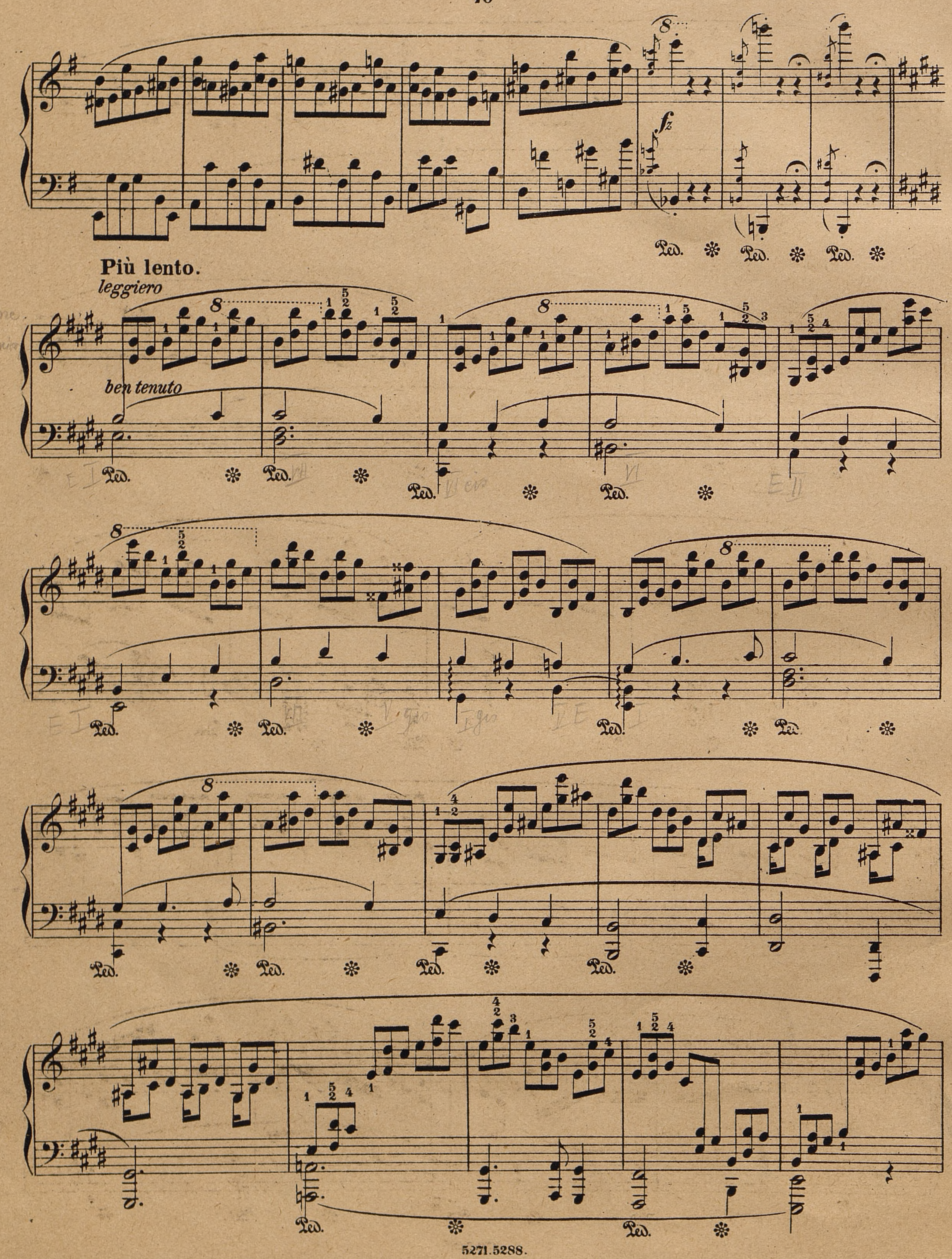
f

dolce

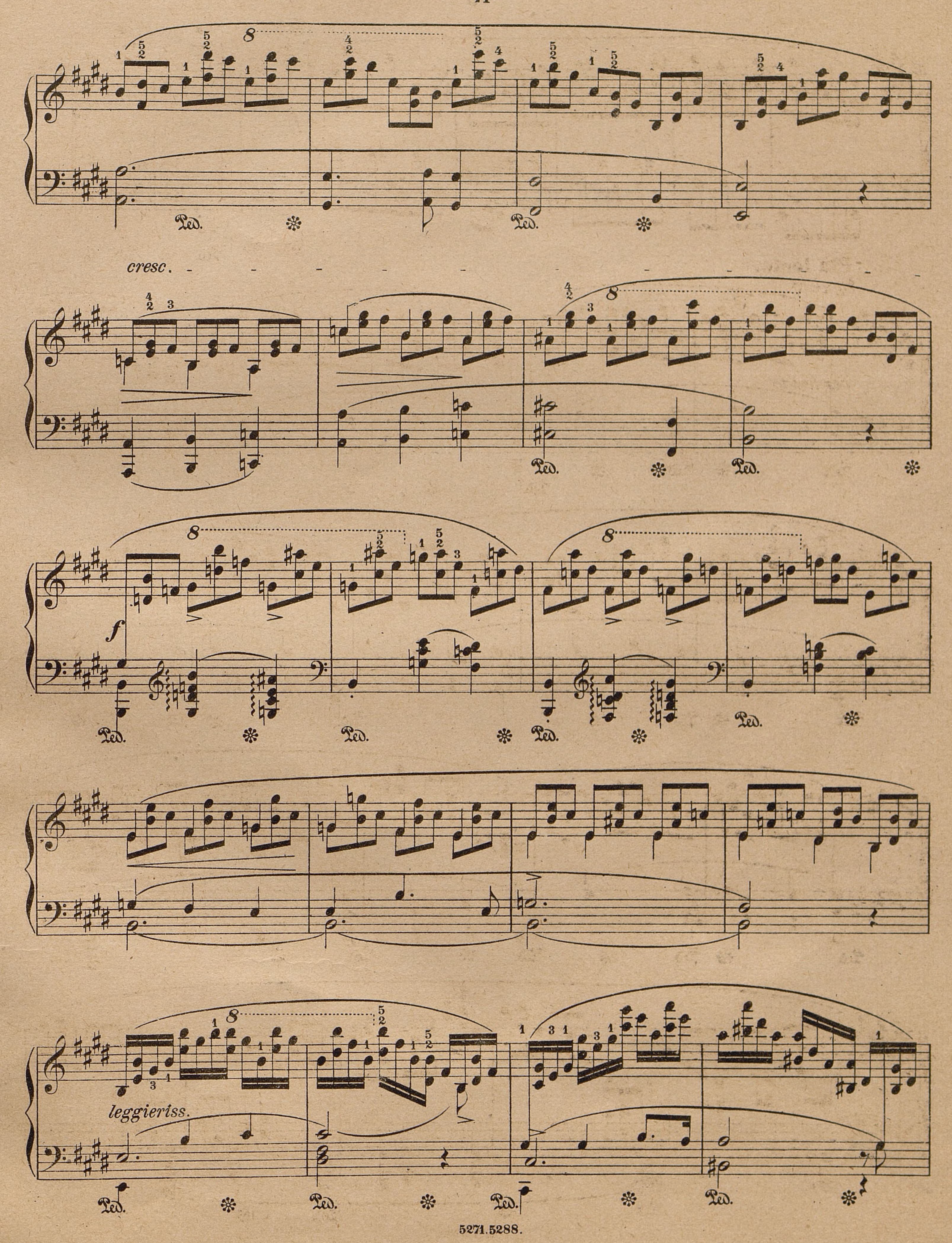
Ped. ✻ Ped.

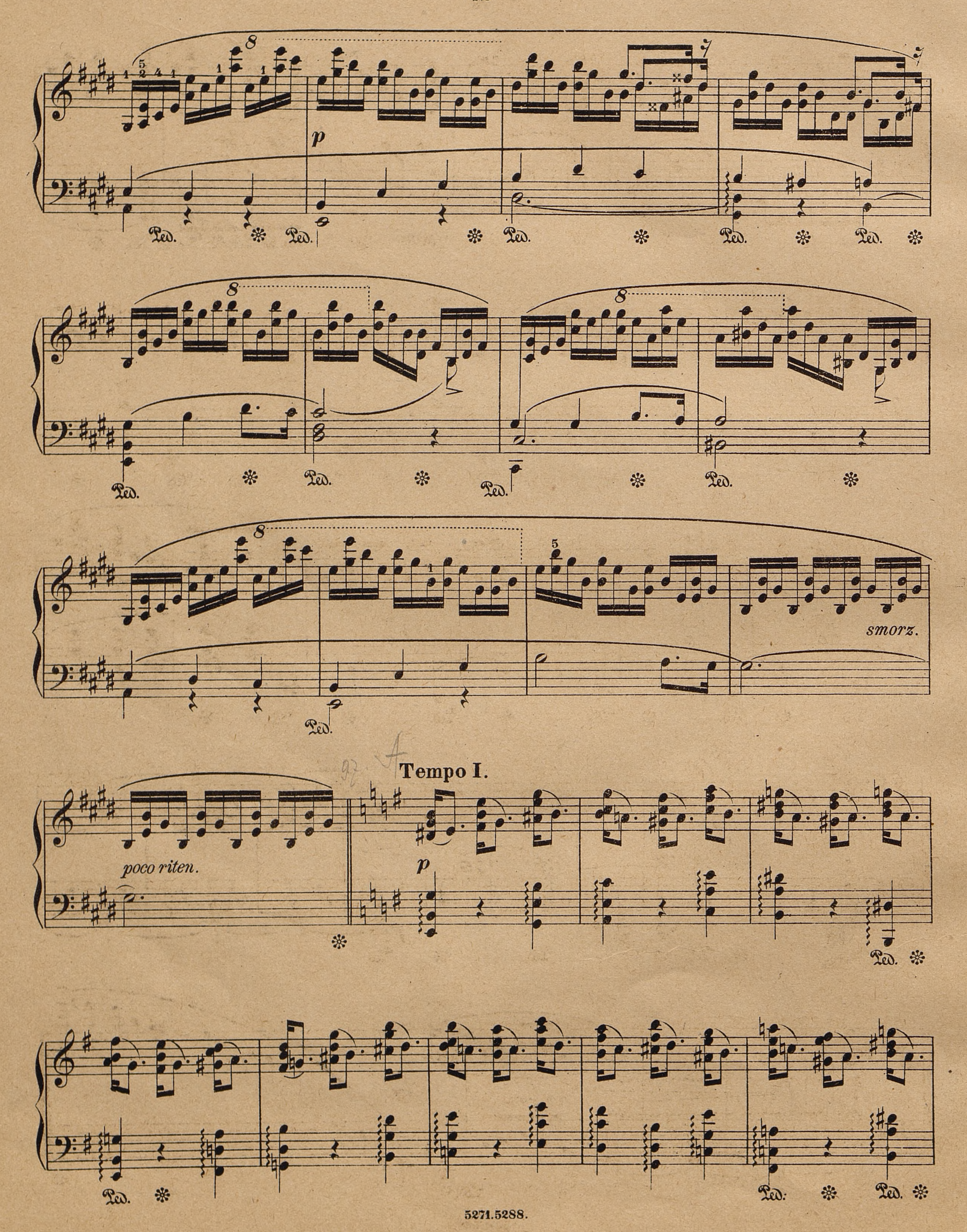
NB.
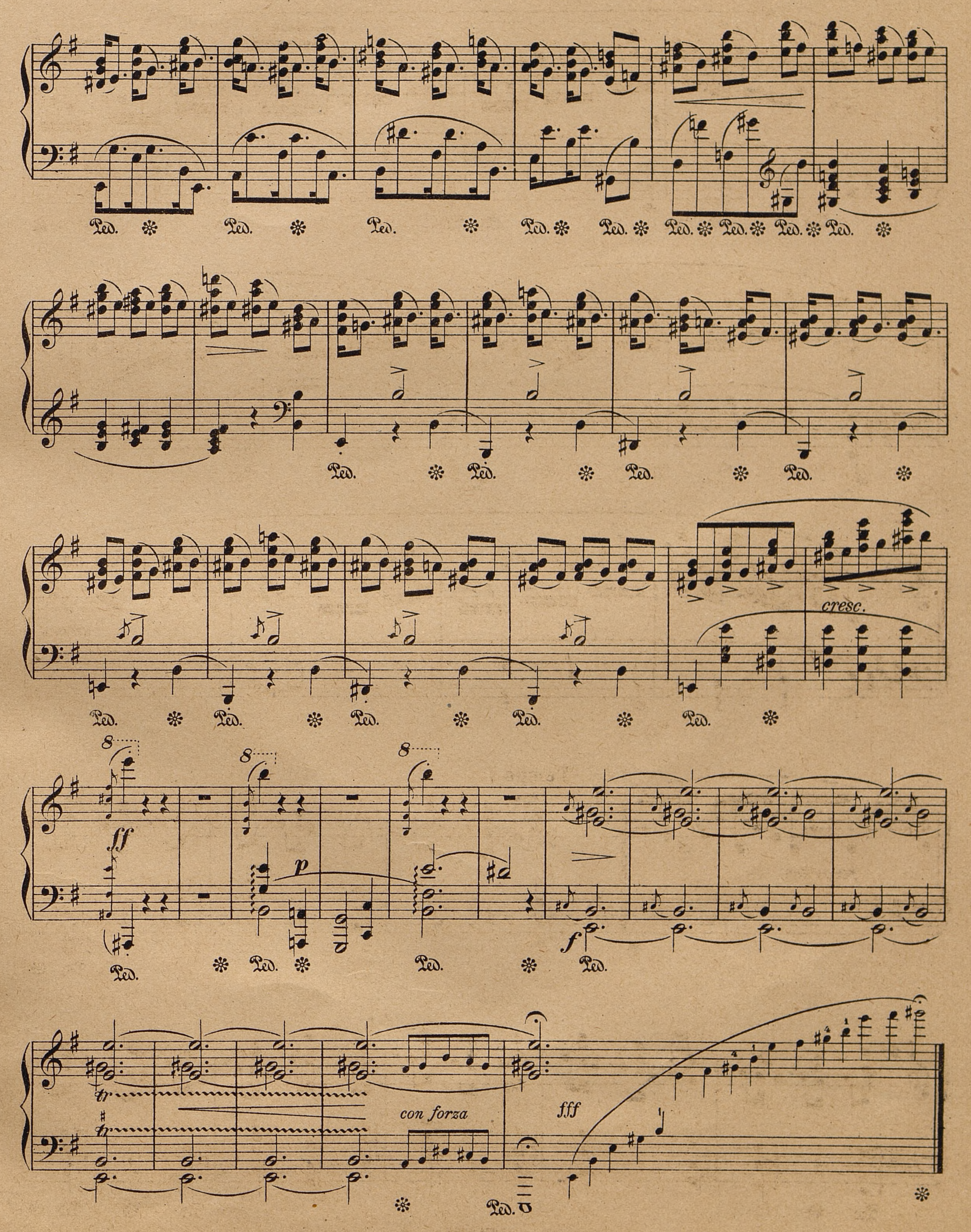
NB Die Vorschläge werden ausgeführt, wie die dem Werthe nach ausgeschriebenen zu Anfang der Etude, nur mit ausgehaltenen Oberstimmen.



Più lento.
leggiero
ben tenuto
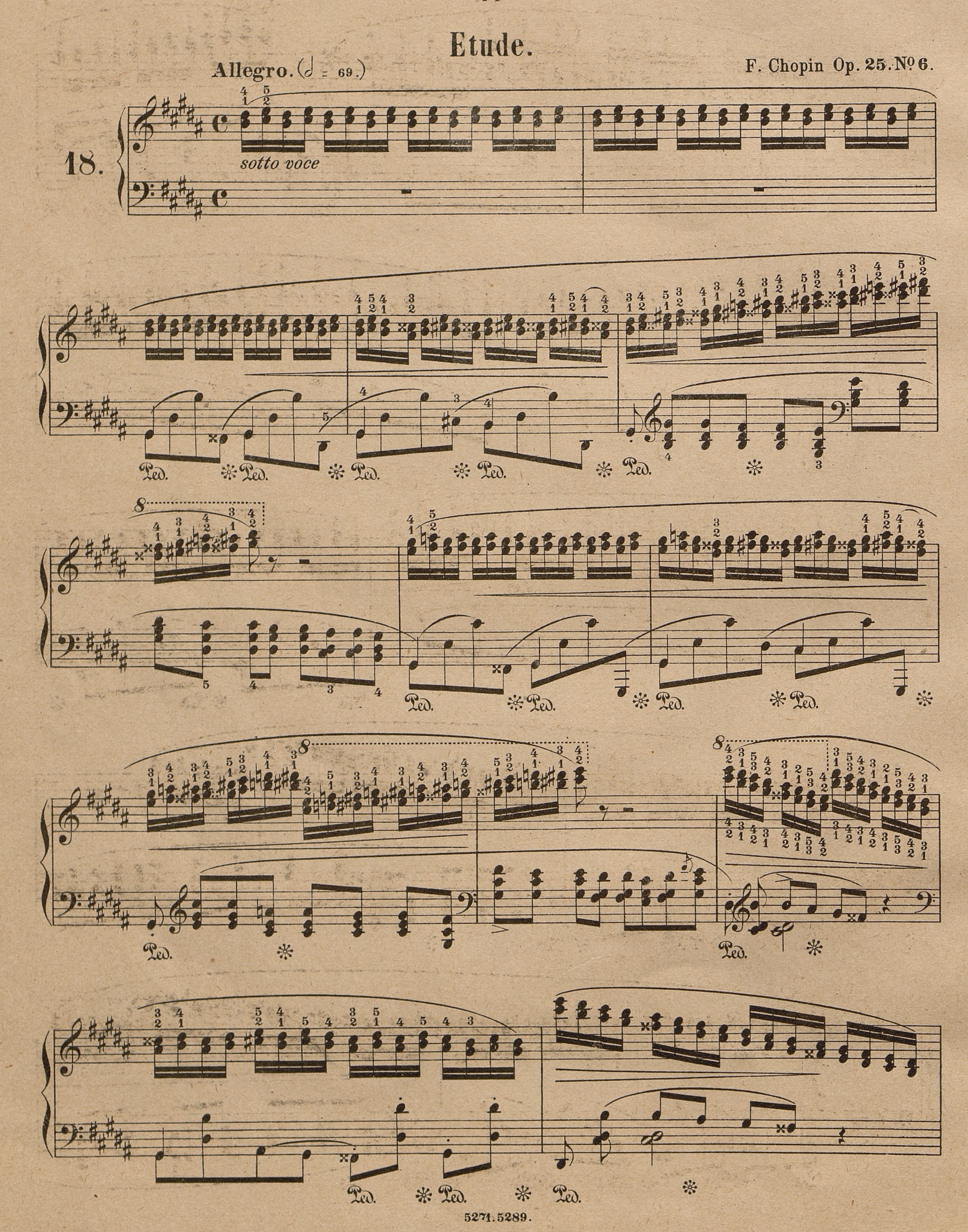

cresc.
leggieriss.

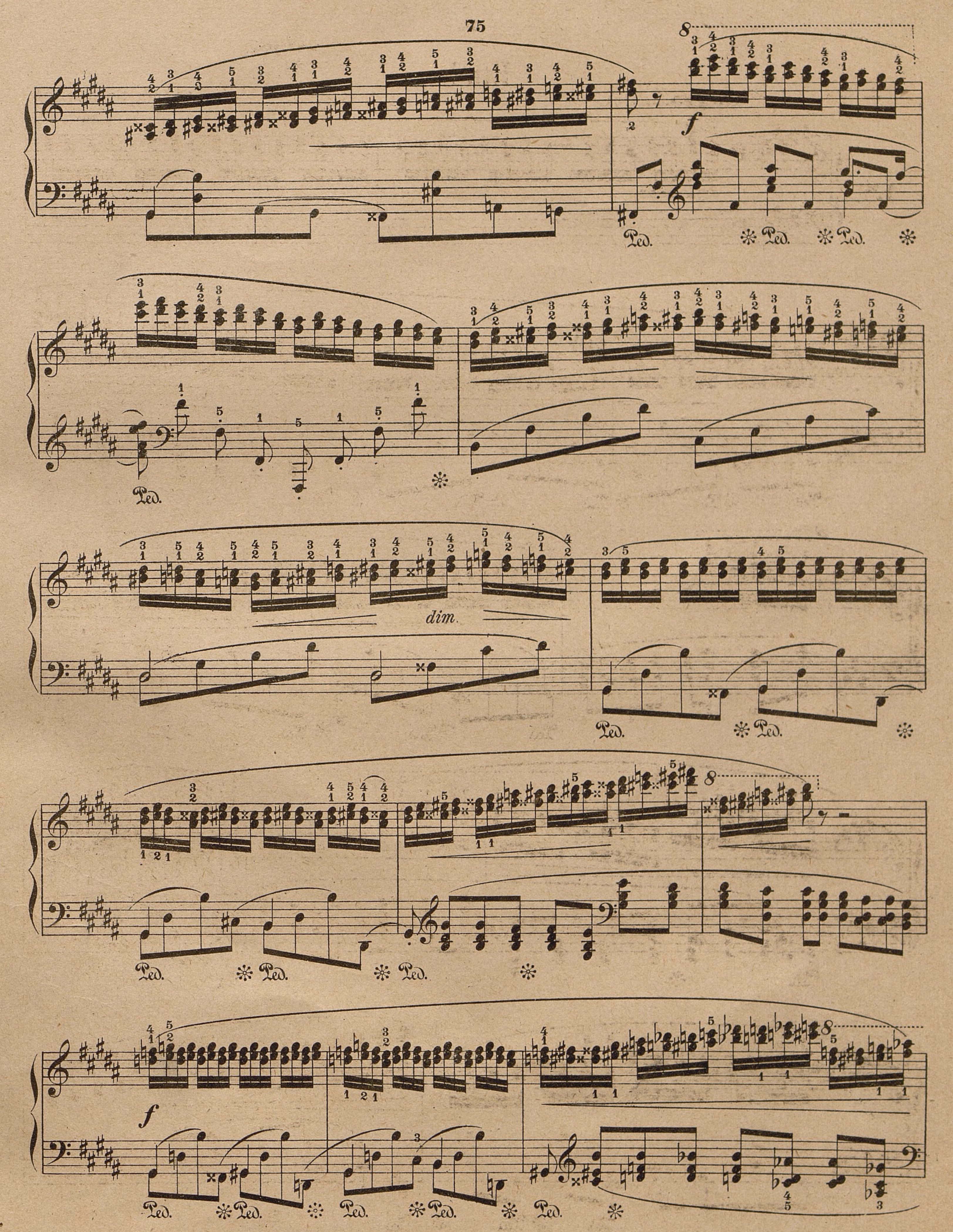

p
smorz.
Tempo I.
poco riten.
p

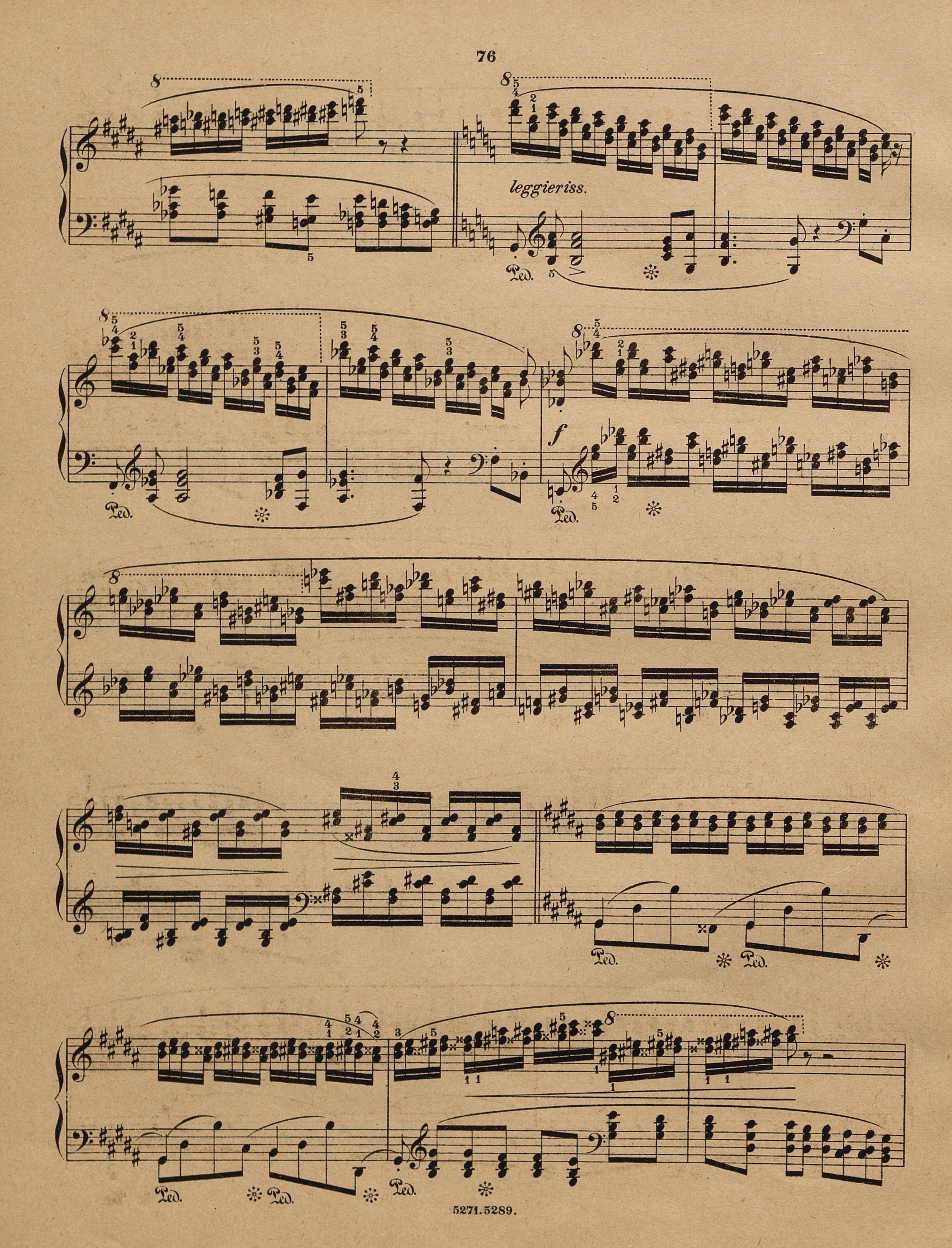


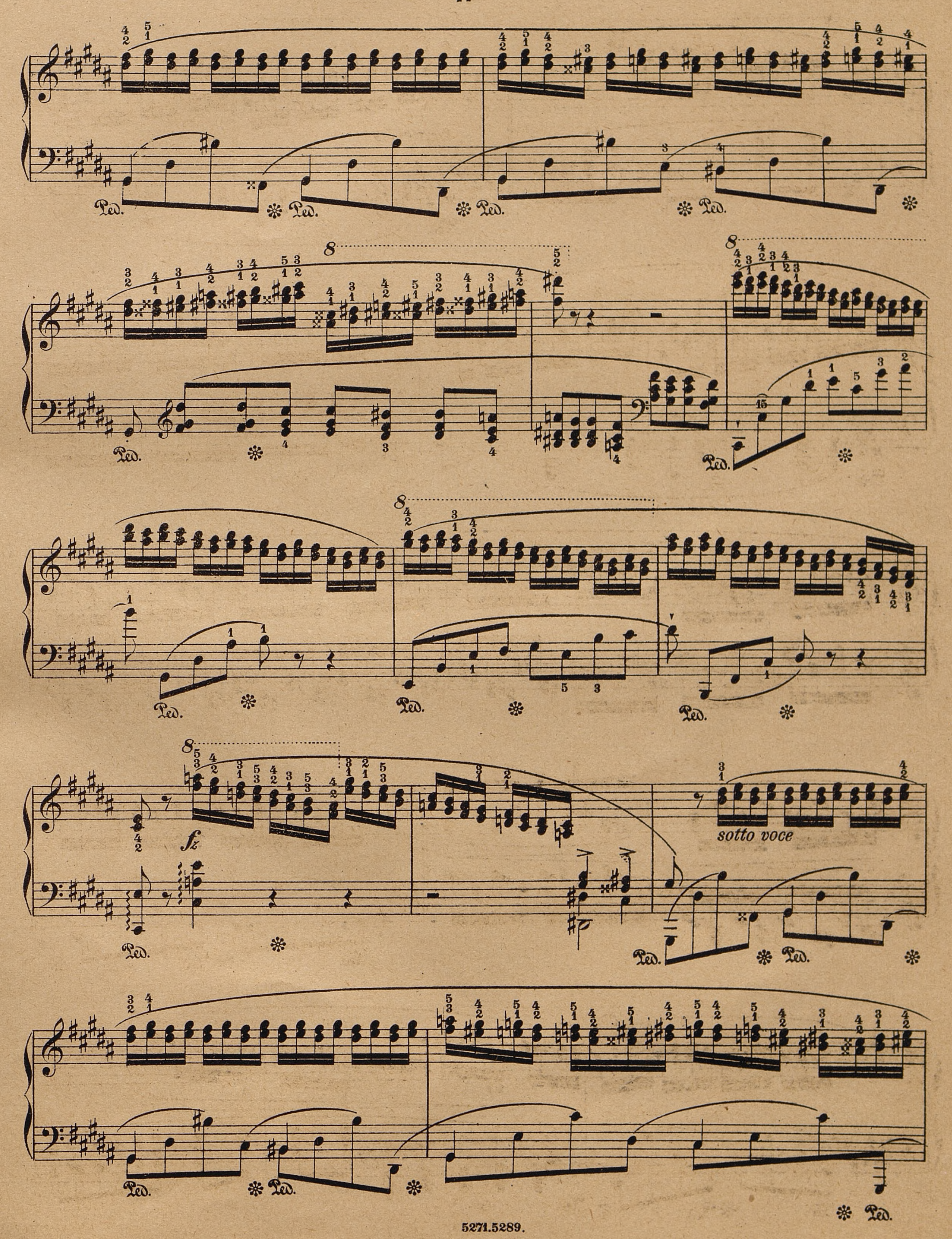
Ped.
cresc.
ff
p
f
con forza
fff
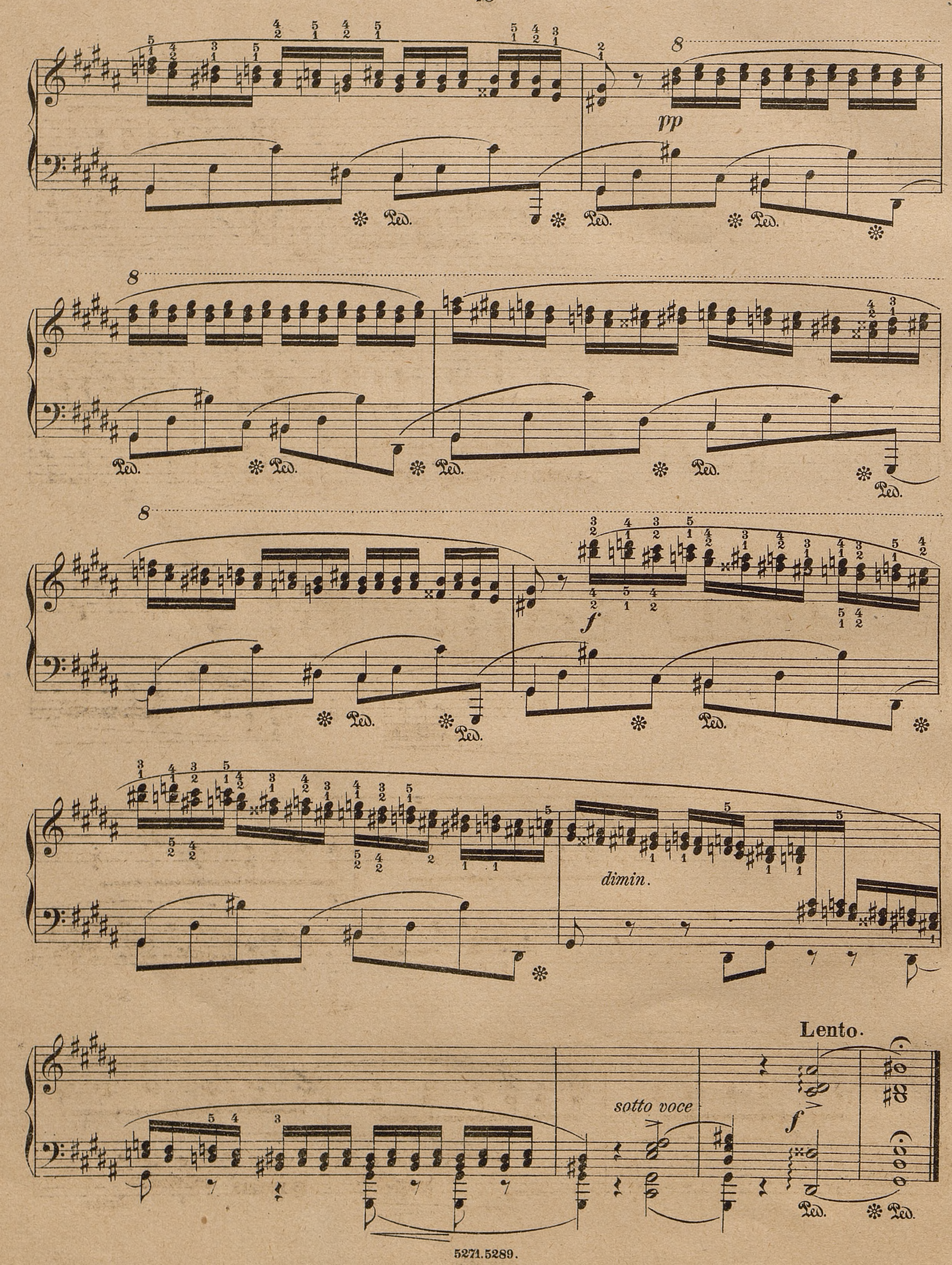
Etude.

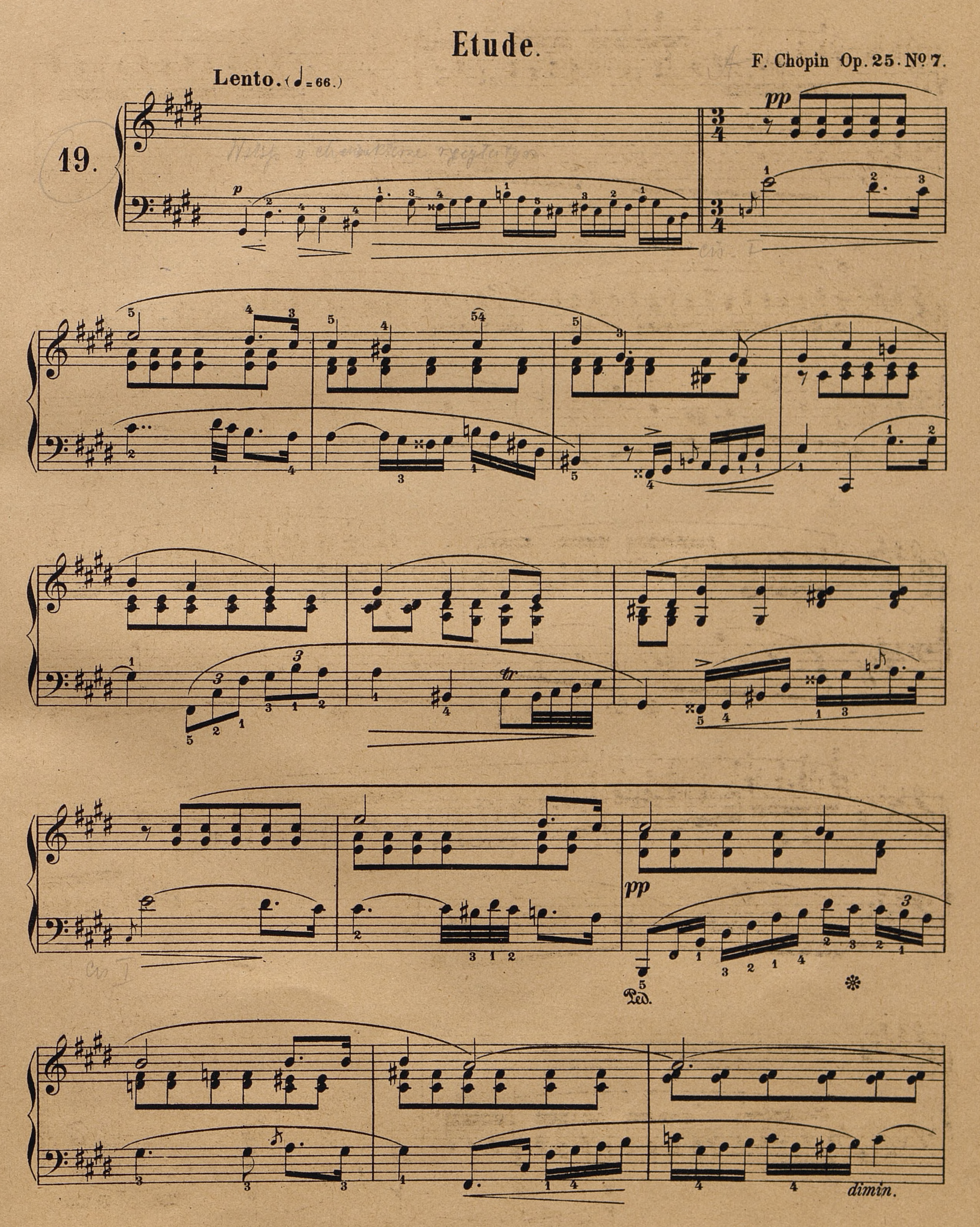


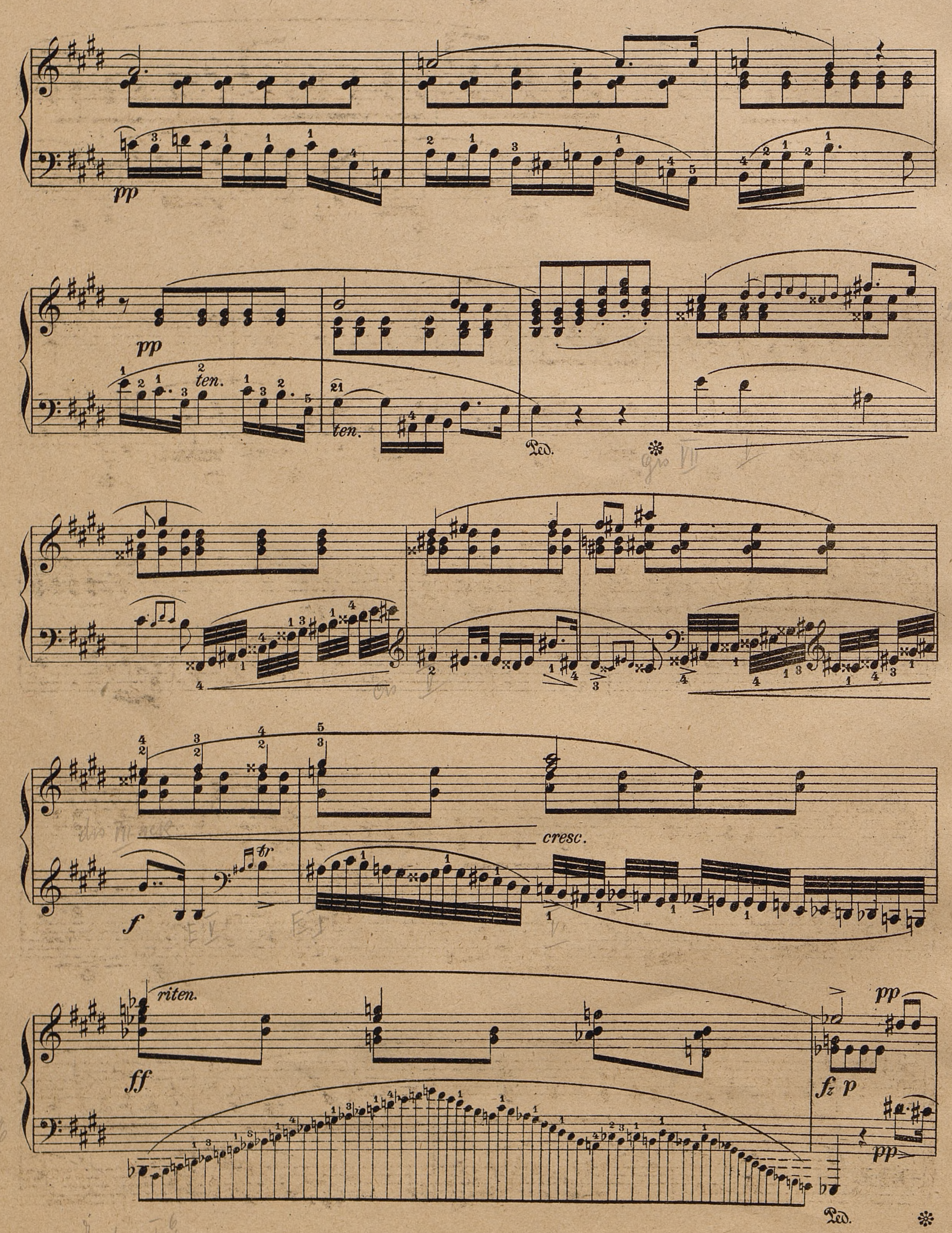

f
dim.
Ped.

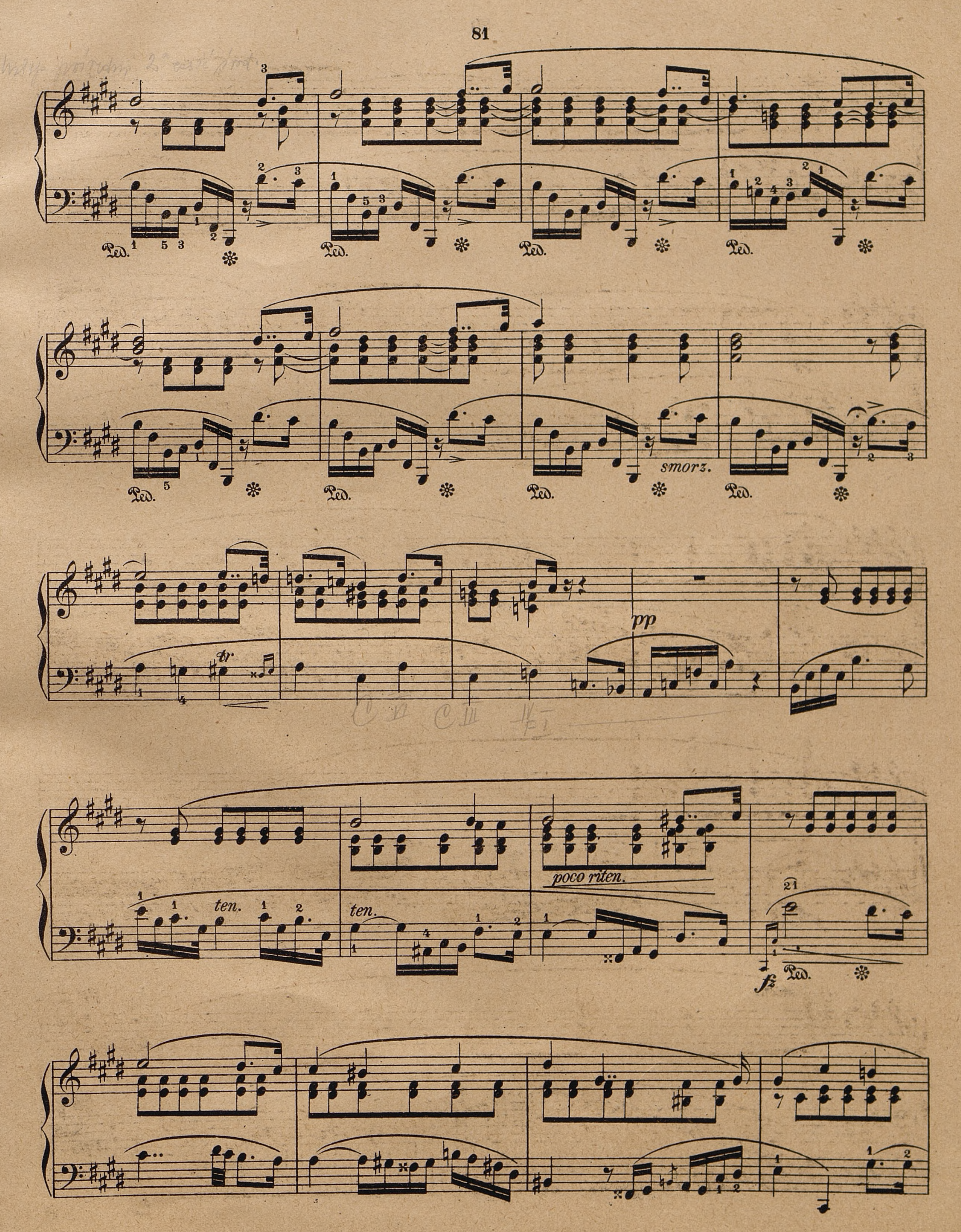

leggieriss.
Ped.
f

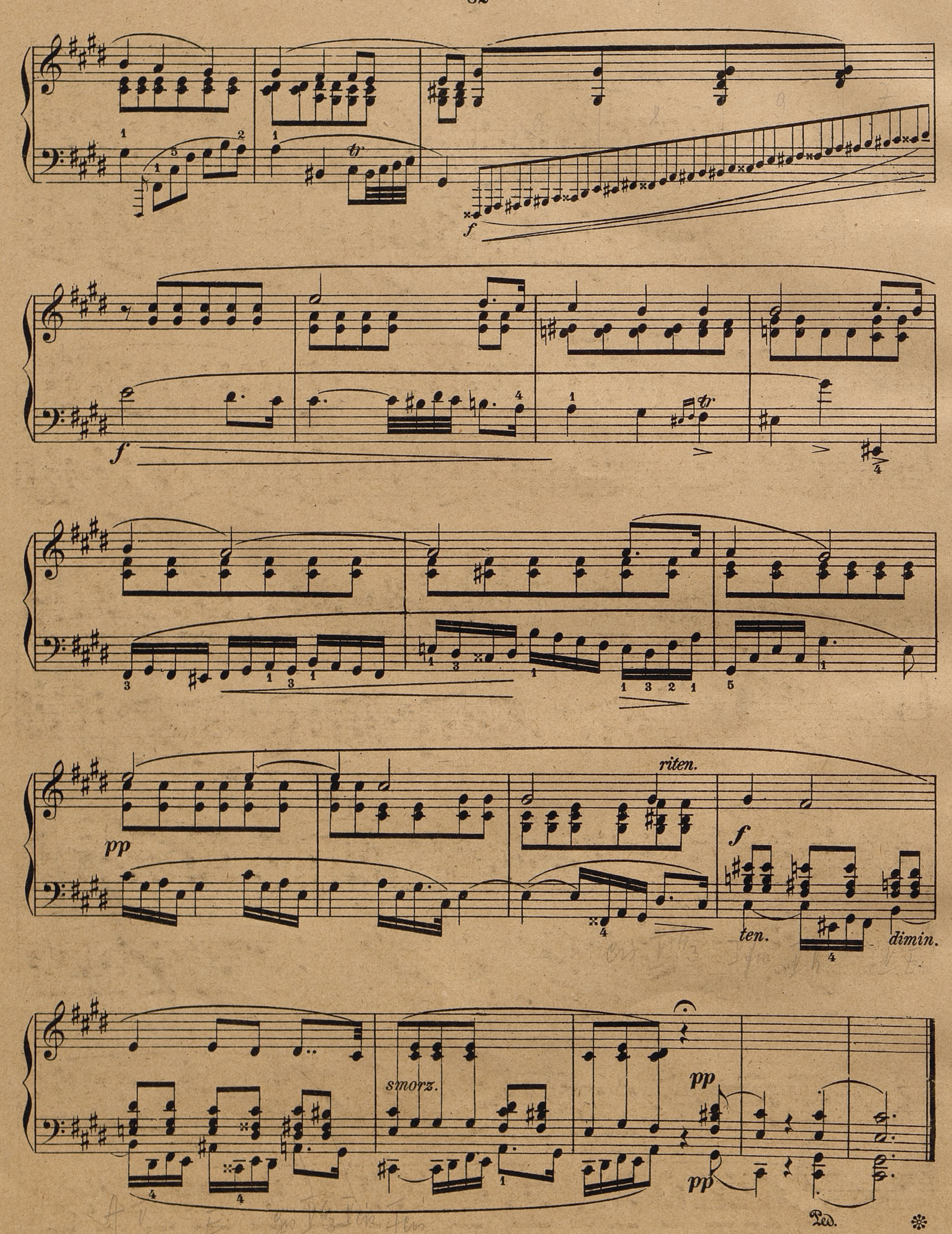

sotto voce


pp
f
dimin.
sotto voce
Lento.
f


Etude.
F. Chopin Op. 25. № 7.
Lento. (♩= 66.)
19.
p
pp
pp
Ped.
dimin.

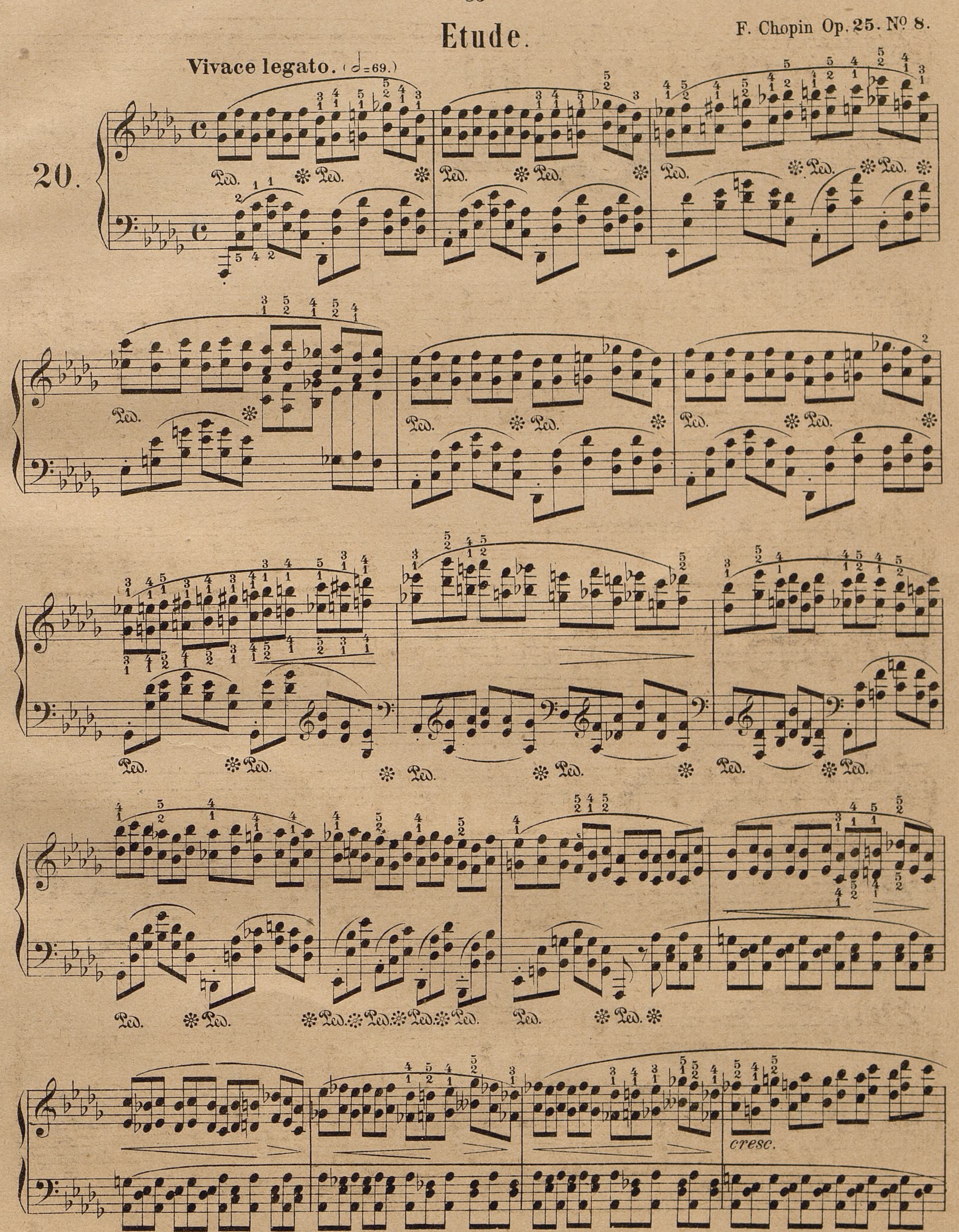

pp
ten.
ten.
pp
f
cresc.
riten.
ff
fz p
pp
pp

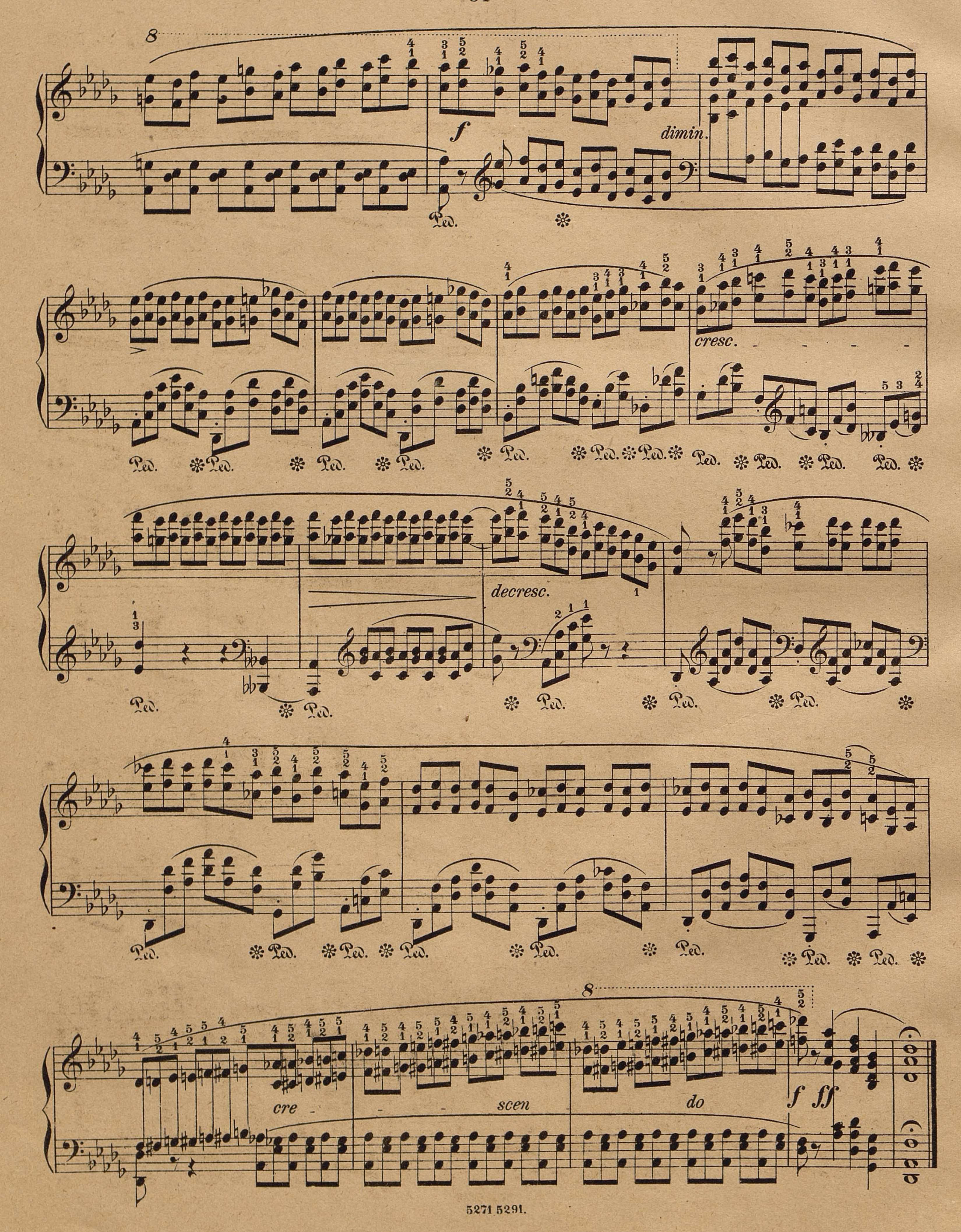

Ped.
smorz.
pp
ten.
poco riten.
fz


riten.
pp
f
ten.
dimin.
smorz.
pp
pp

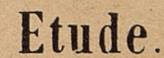
Etude

F. Chopin Op. 25. № 8.





f
dimin.
cresc.
decresc.
cre
scen
do
f ff



Etude.

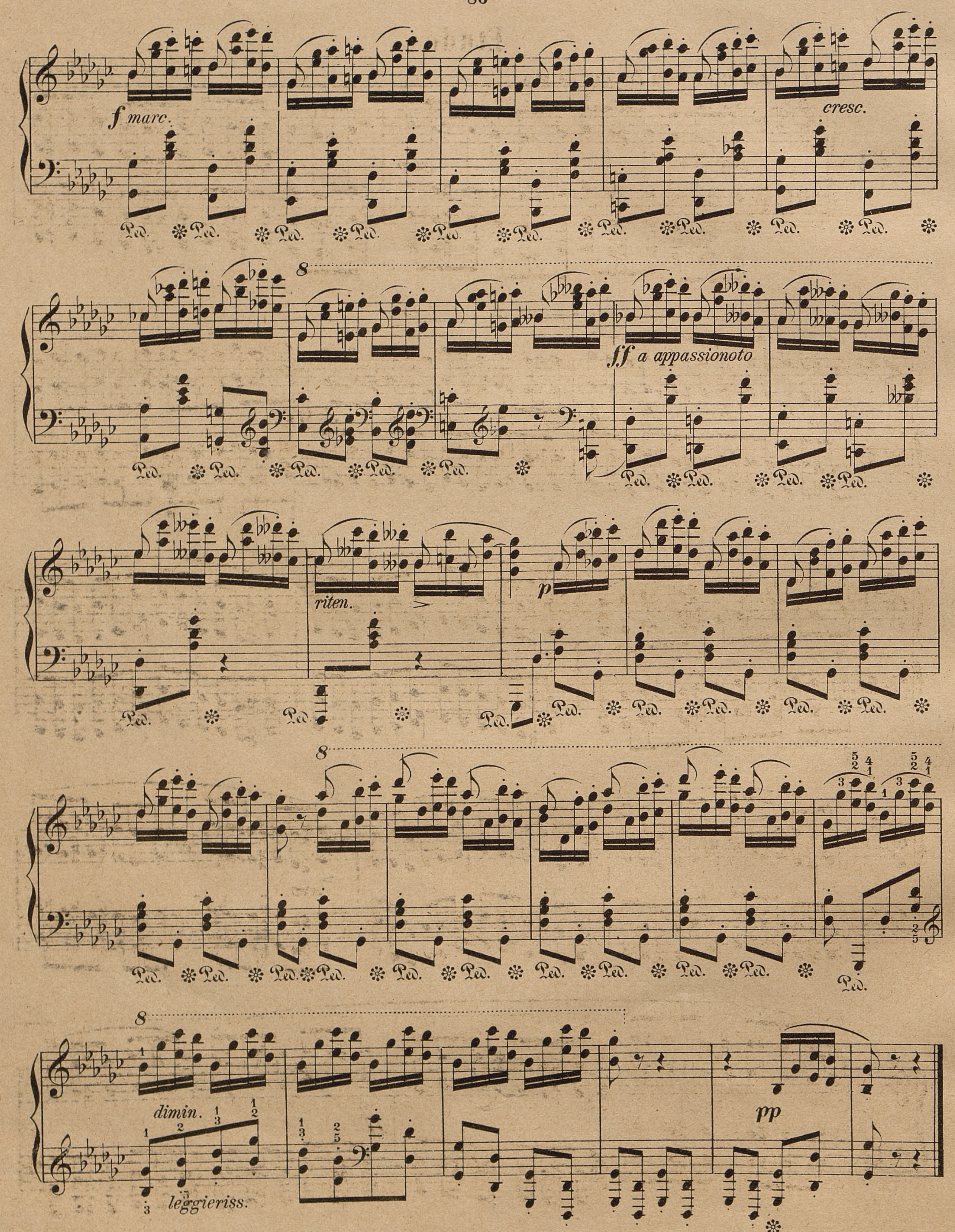
Allegro vivace. ♩ = 112

F. Chopin Op. 25, Nº 9.

21.

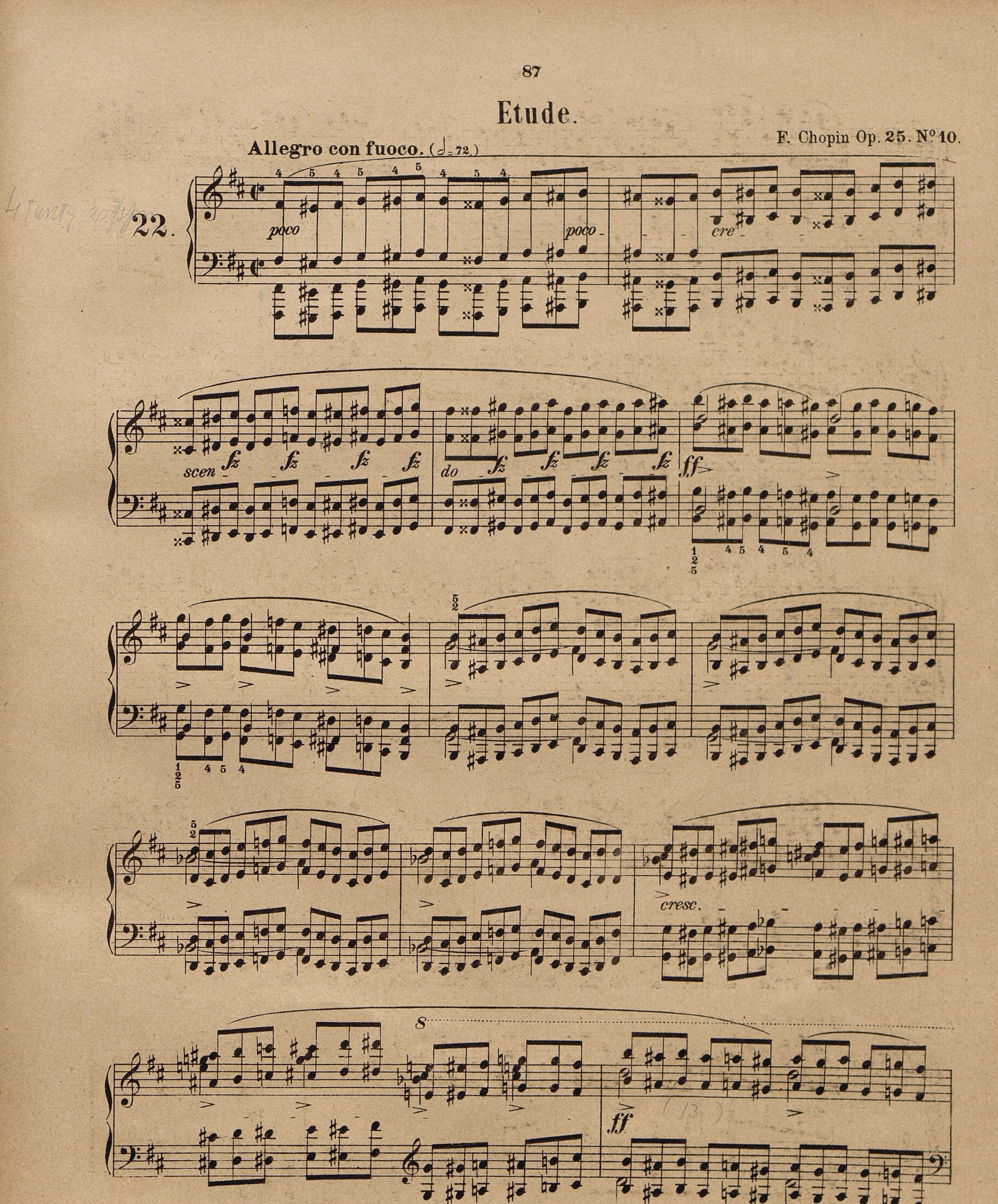
leggiero

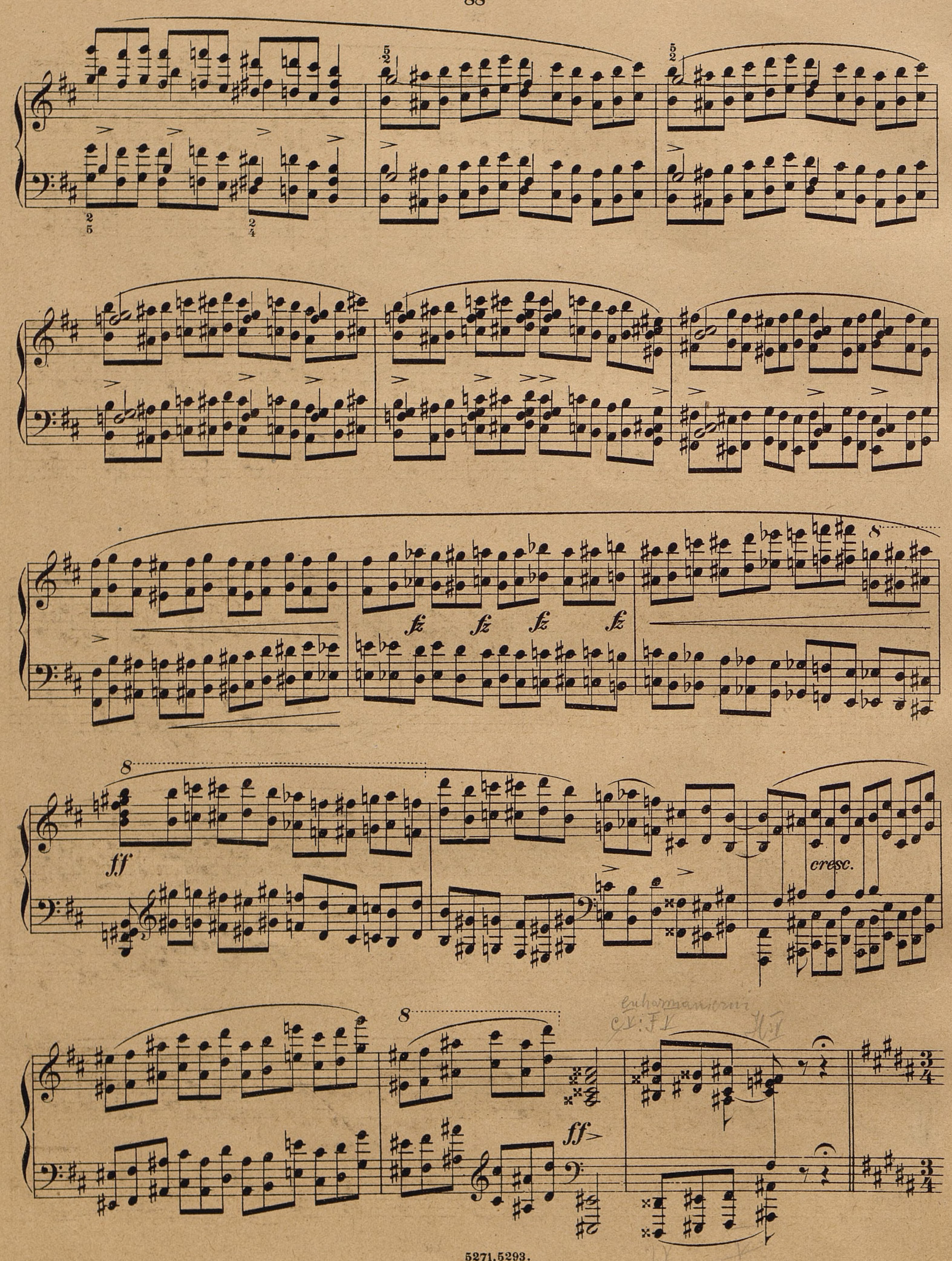
p

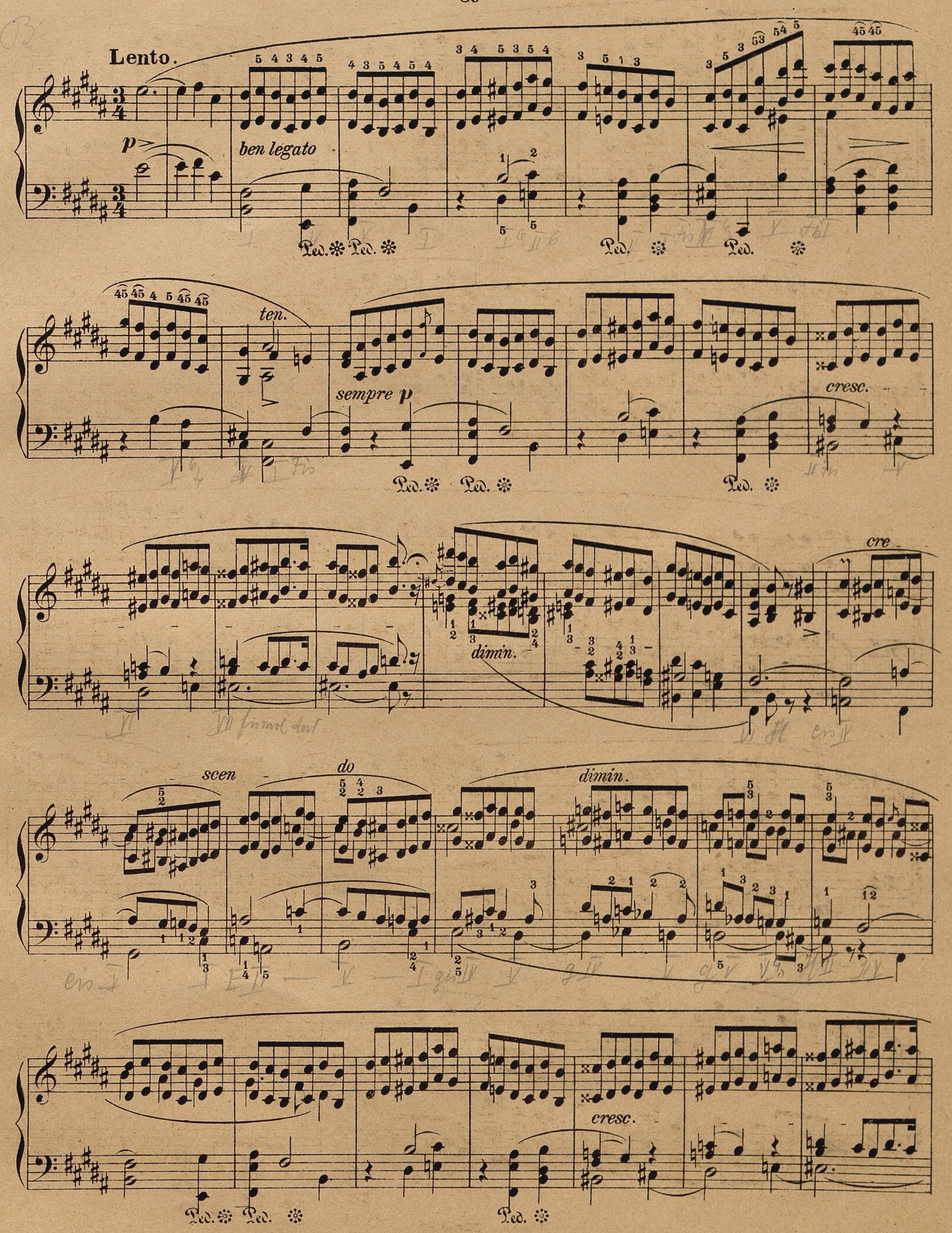

f marc.
cresc.
ff a appassionoto
riten.
p
dimin.
leggieriss.
pp

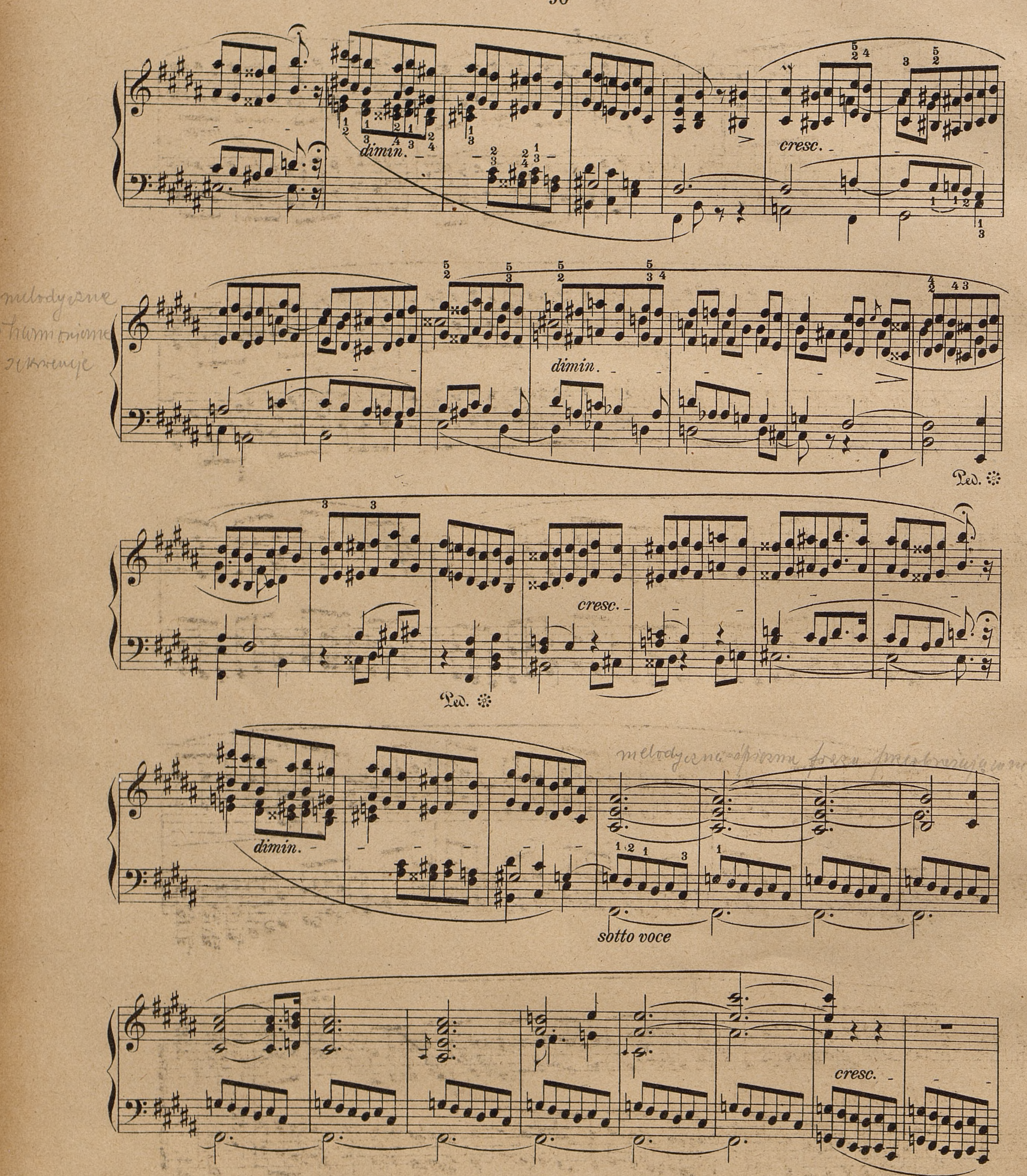
Etude.

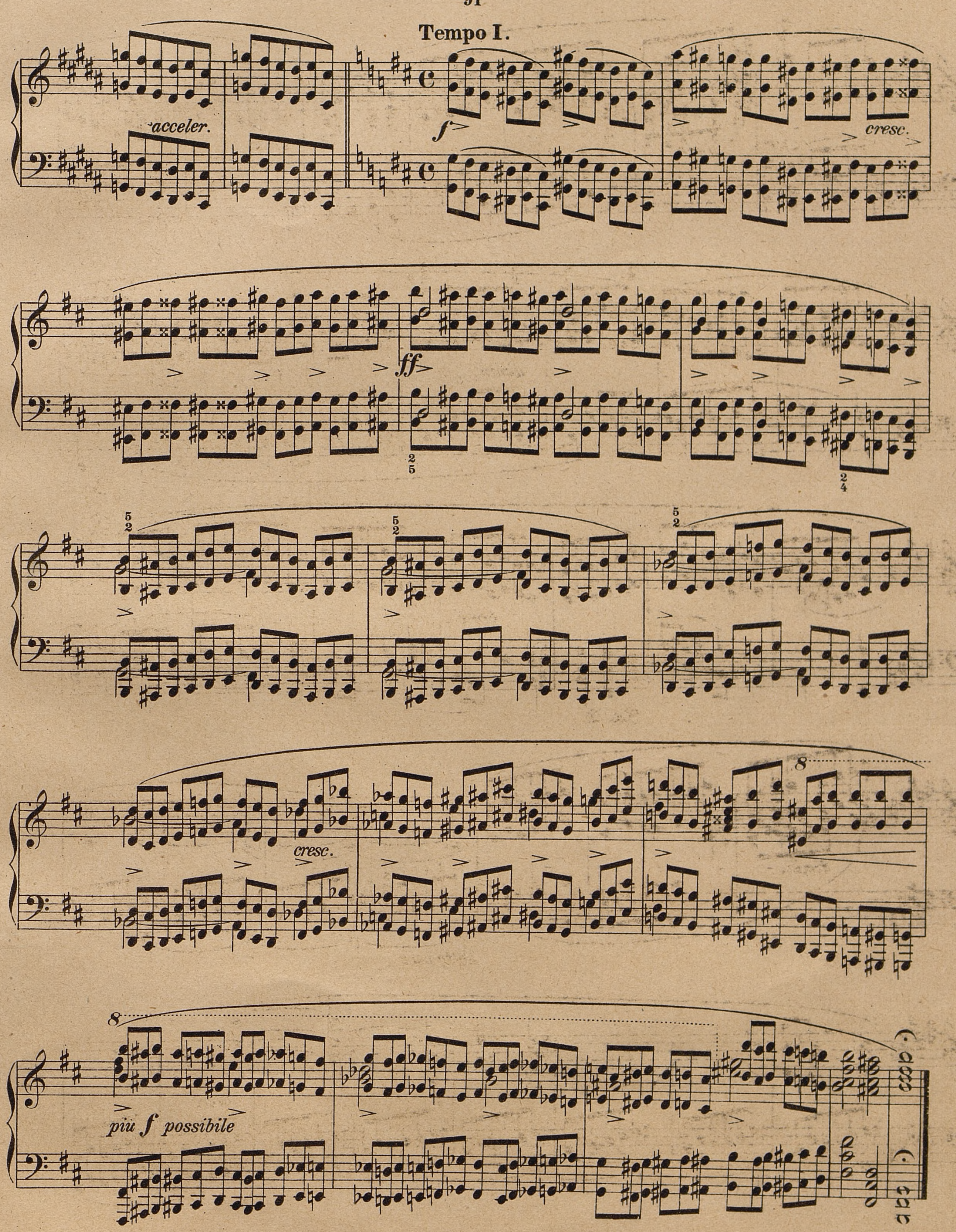
F. Chopin Op. 25. No 10.




fz
fz
fz
fz
8
ff
cresc.
8
ff
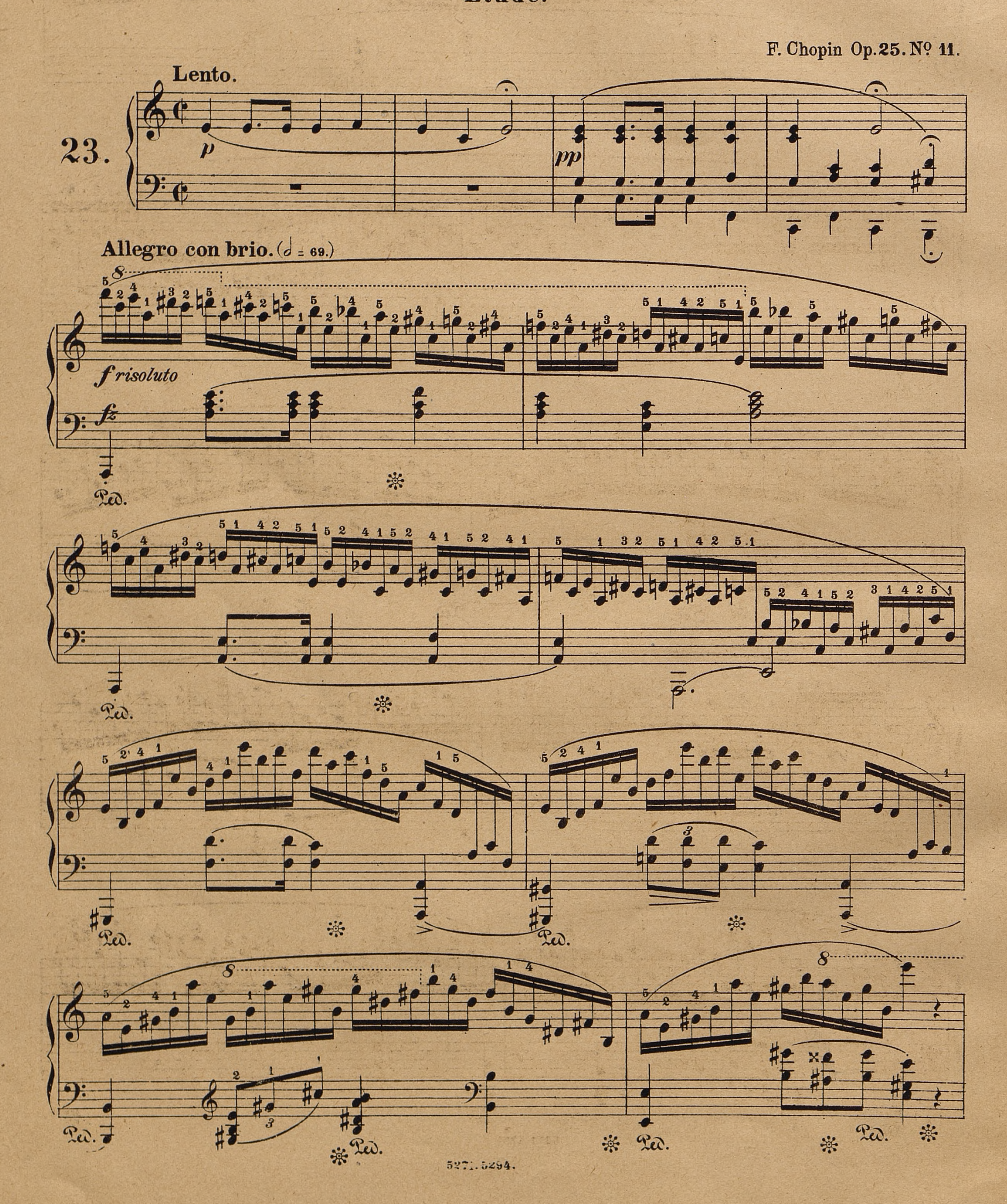

Lento.
p
ben legato
ten.
sempre p
cresc.
dimin.
cre
scen
do
dimin.
cresc.
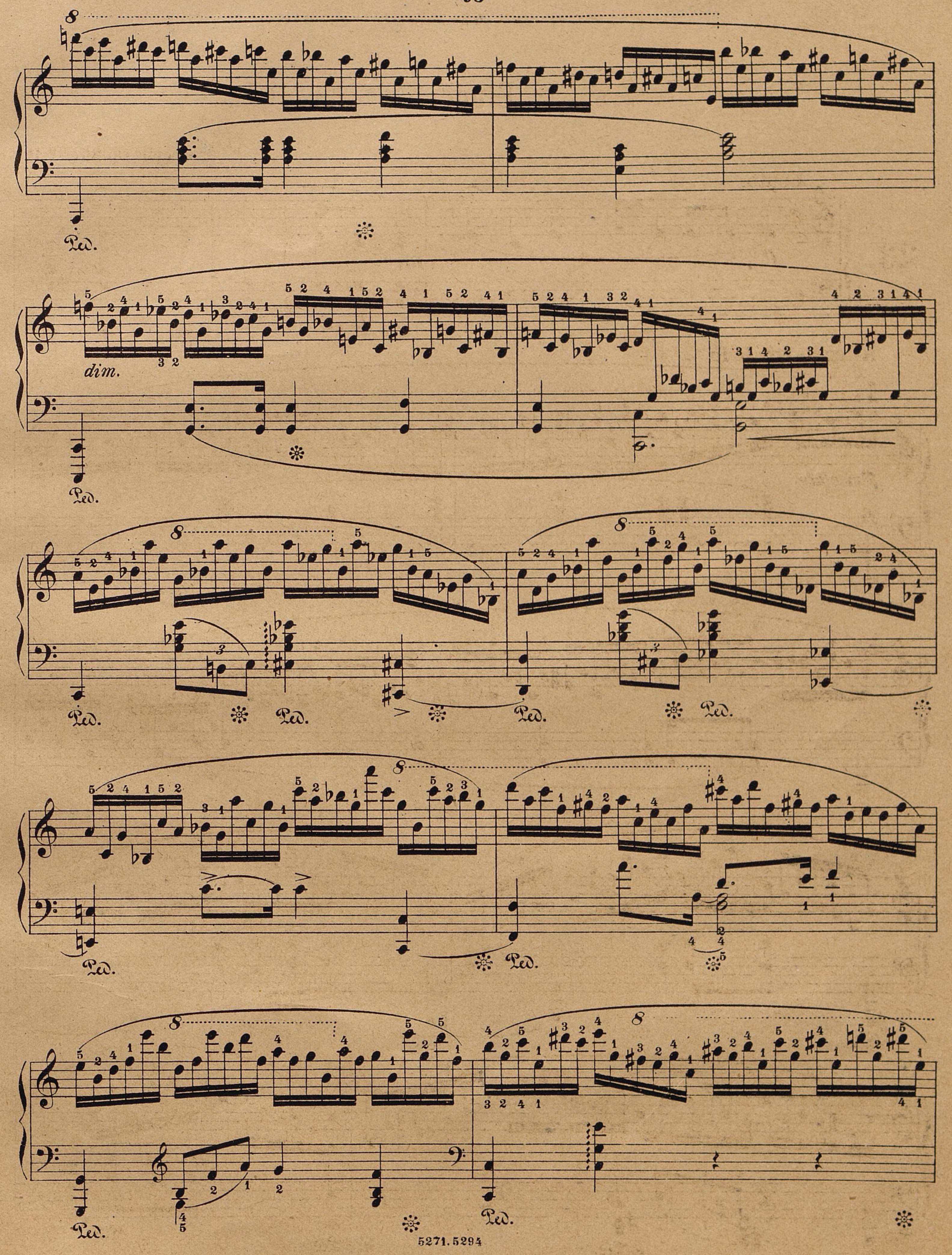

dimin.
cresc.
dimin.
Ped.
cresc.
Ped.
dimin.
sotto voce
cresc.


Tempo I.
acceler.
cresc.
ff
cresc.
8
8
più f possibile

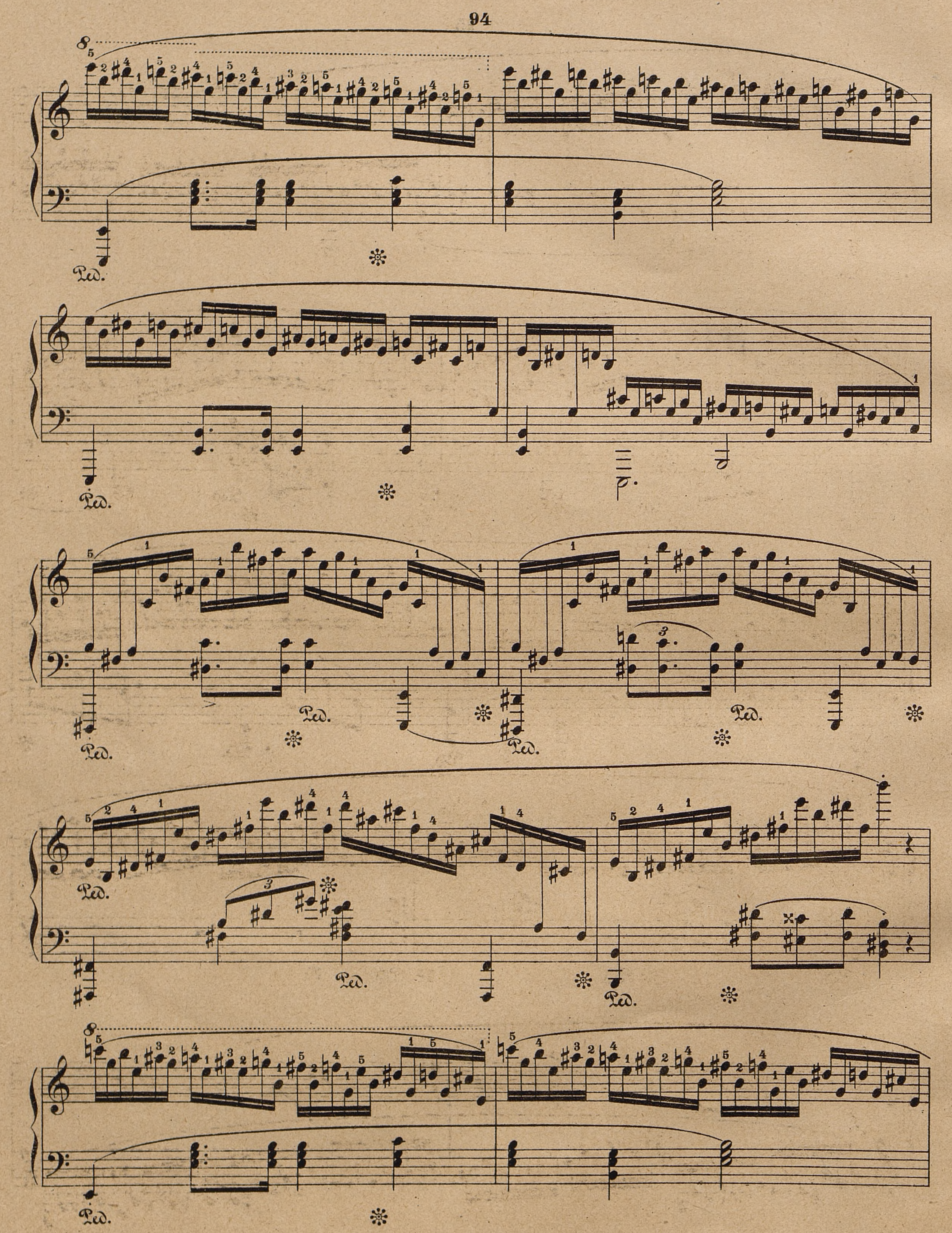
Etude.
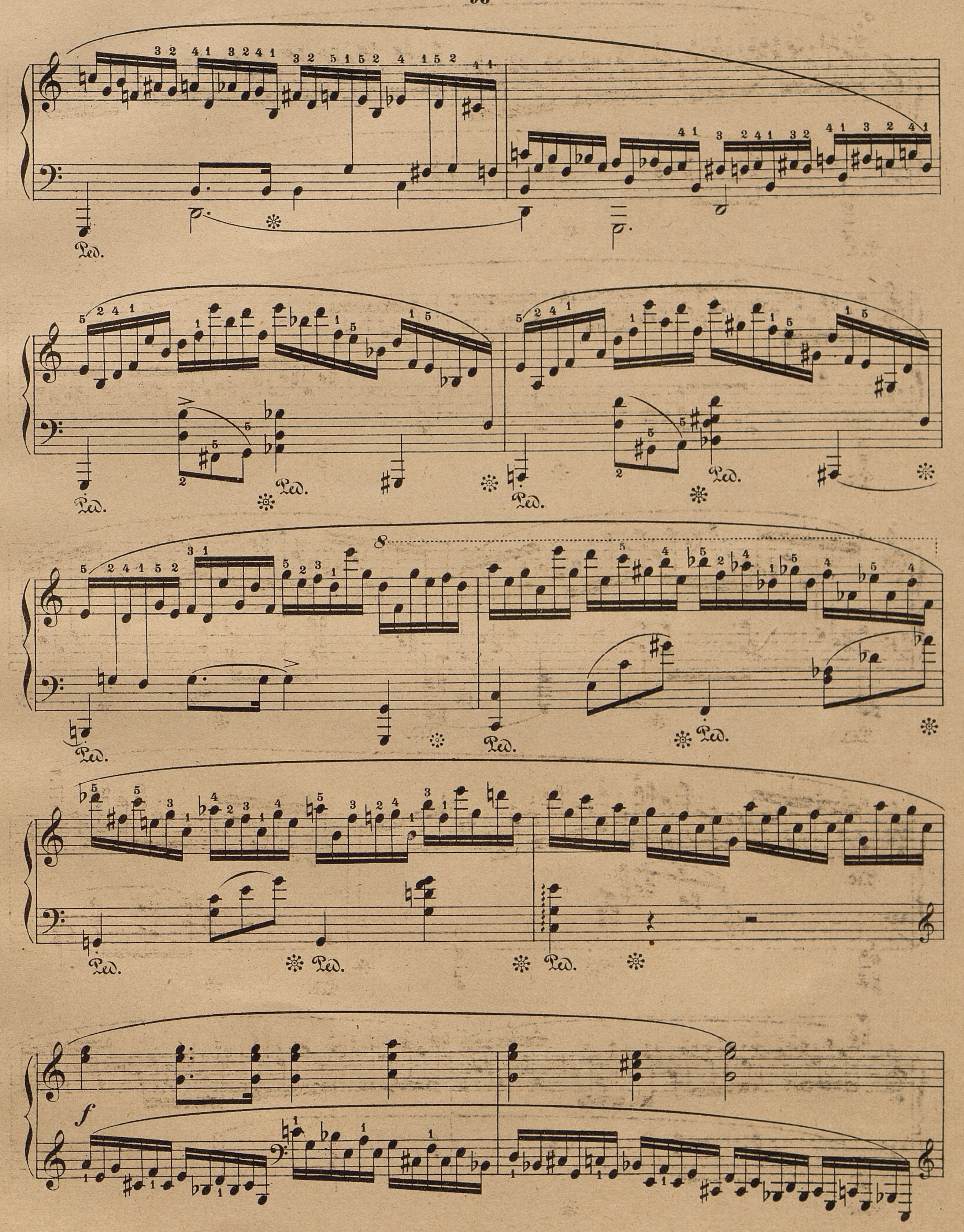
F. Chopin Op. 25. № 11.
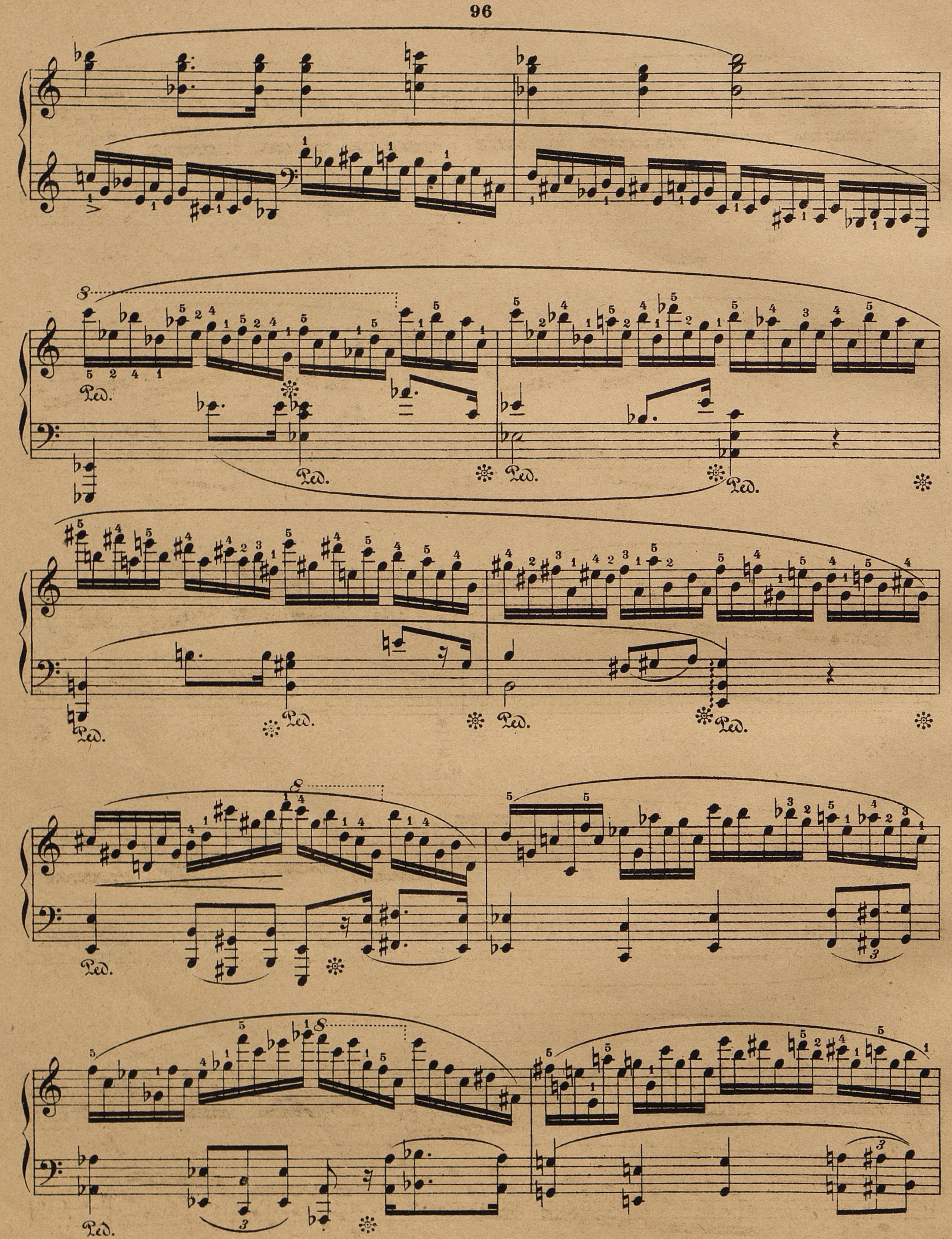


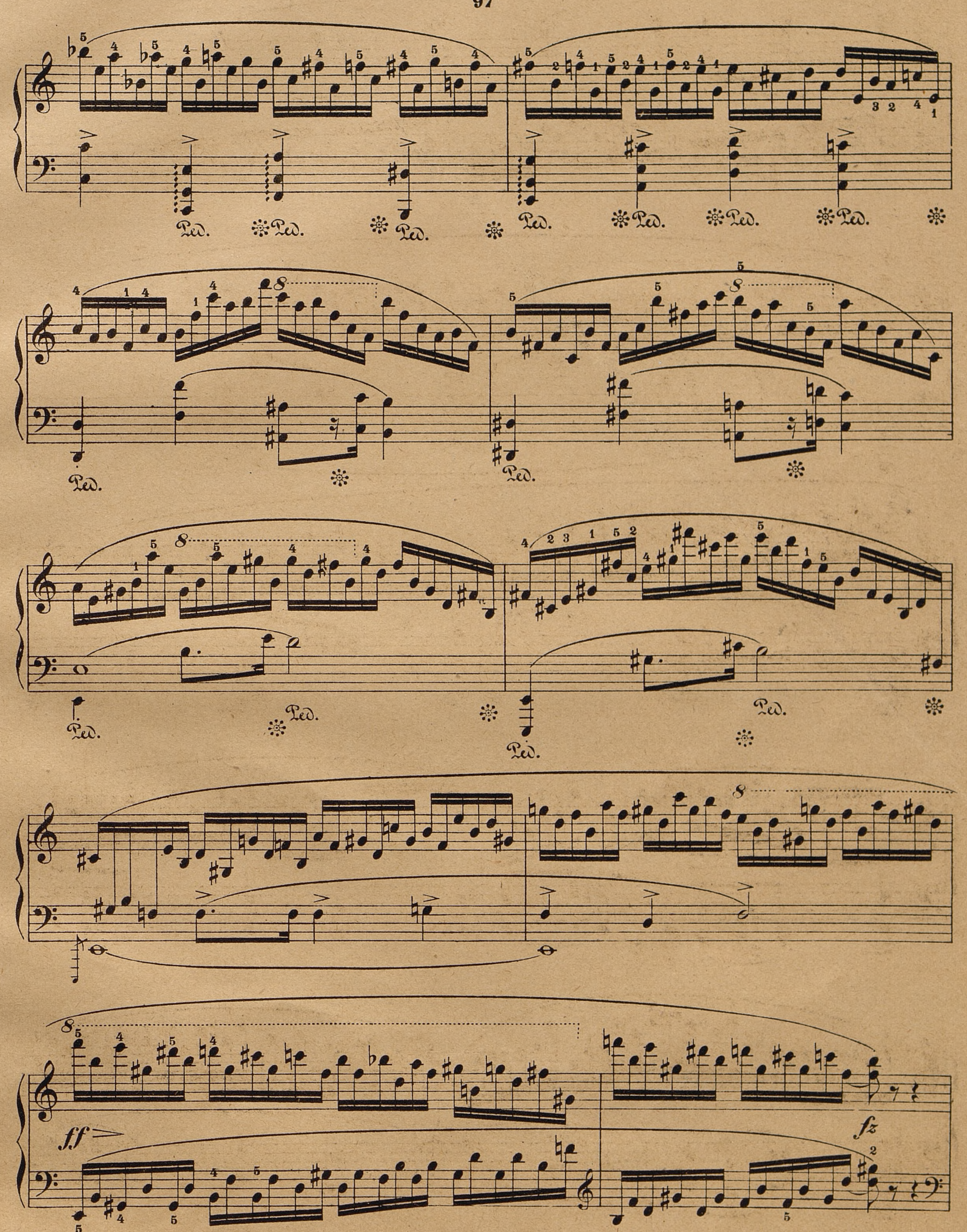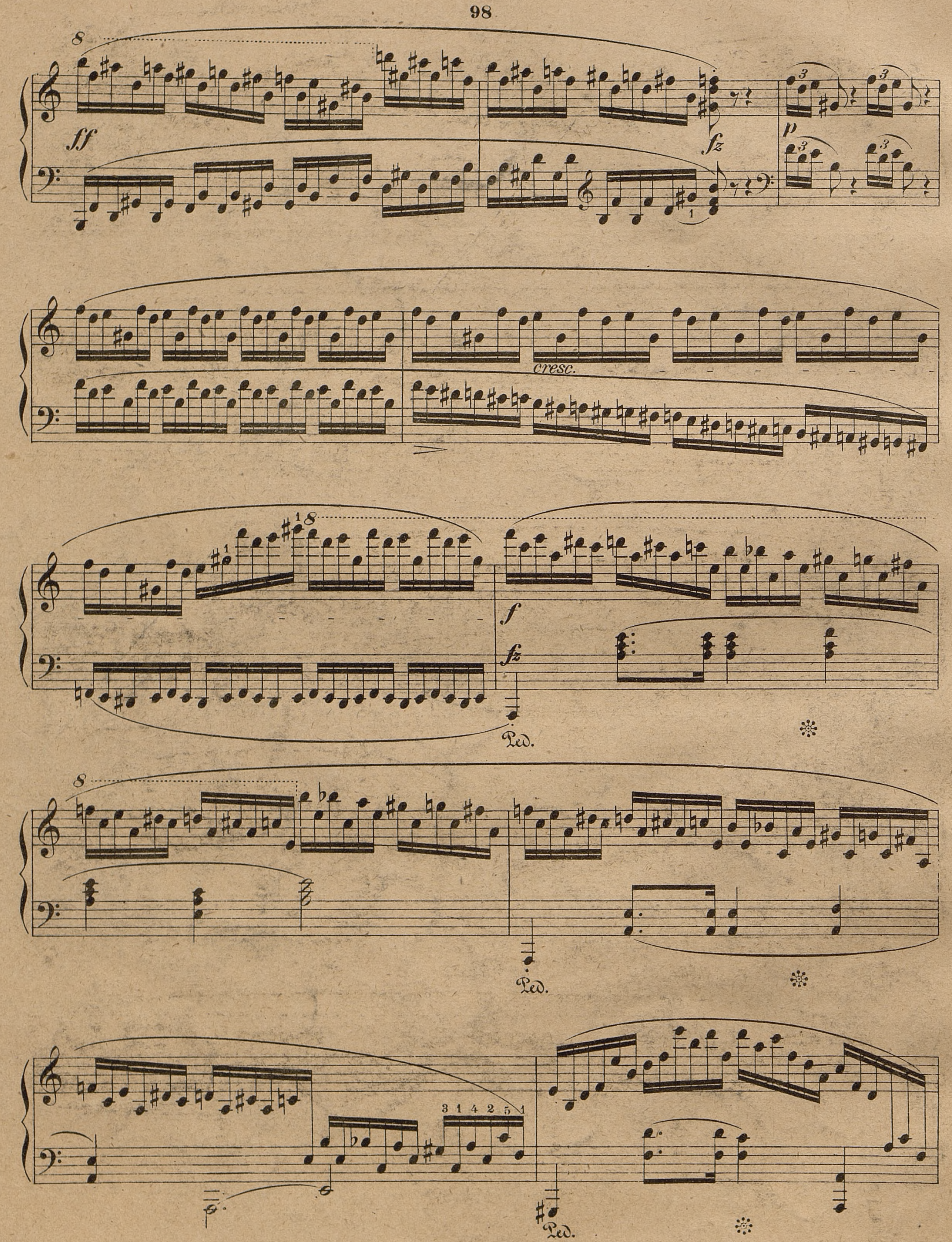


dim.
Ped.

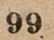

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
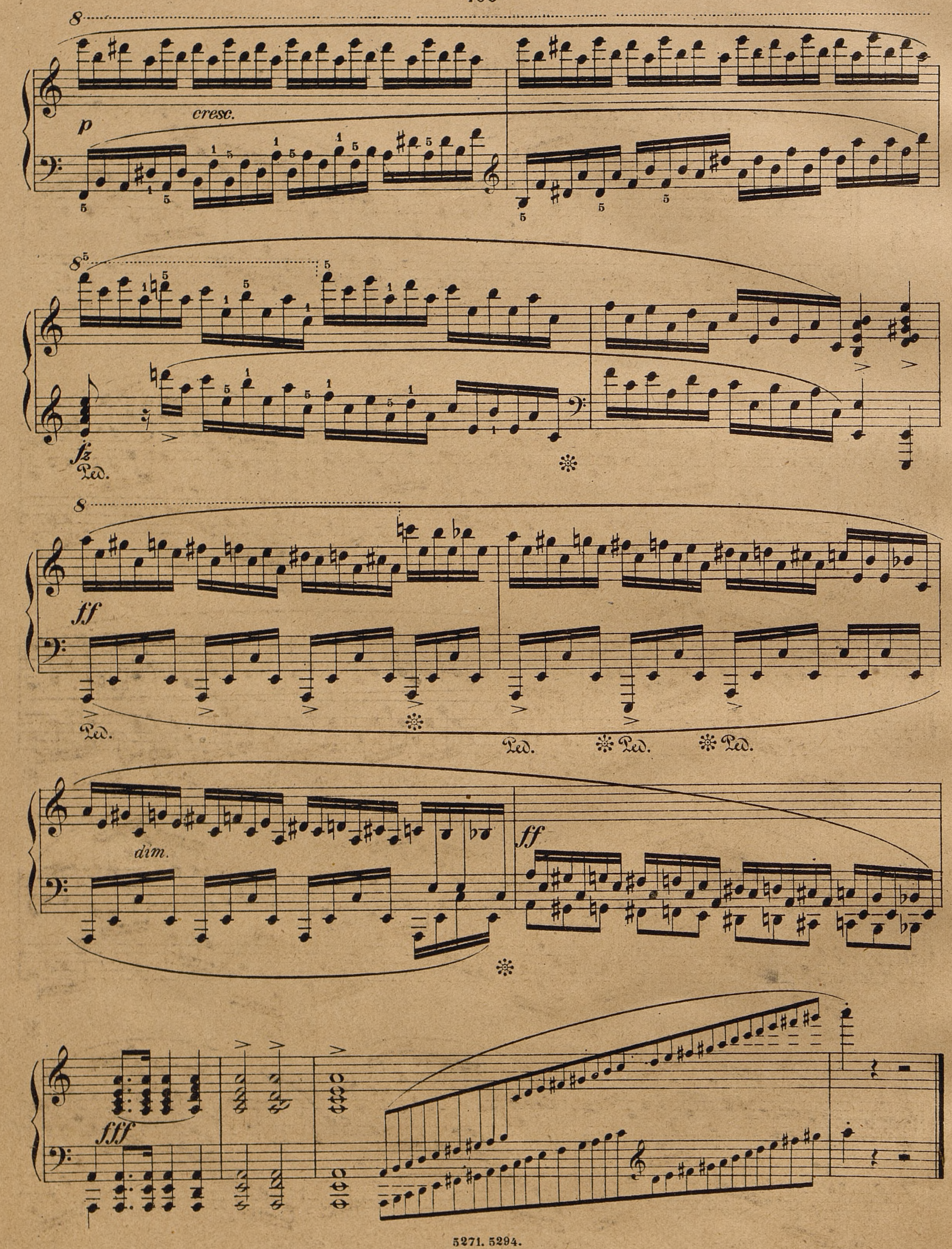

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Ped.
ff
fz


ff
fz
p
cresc.
f
fz
Ped.
Ped.
Ped.
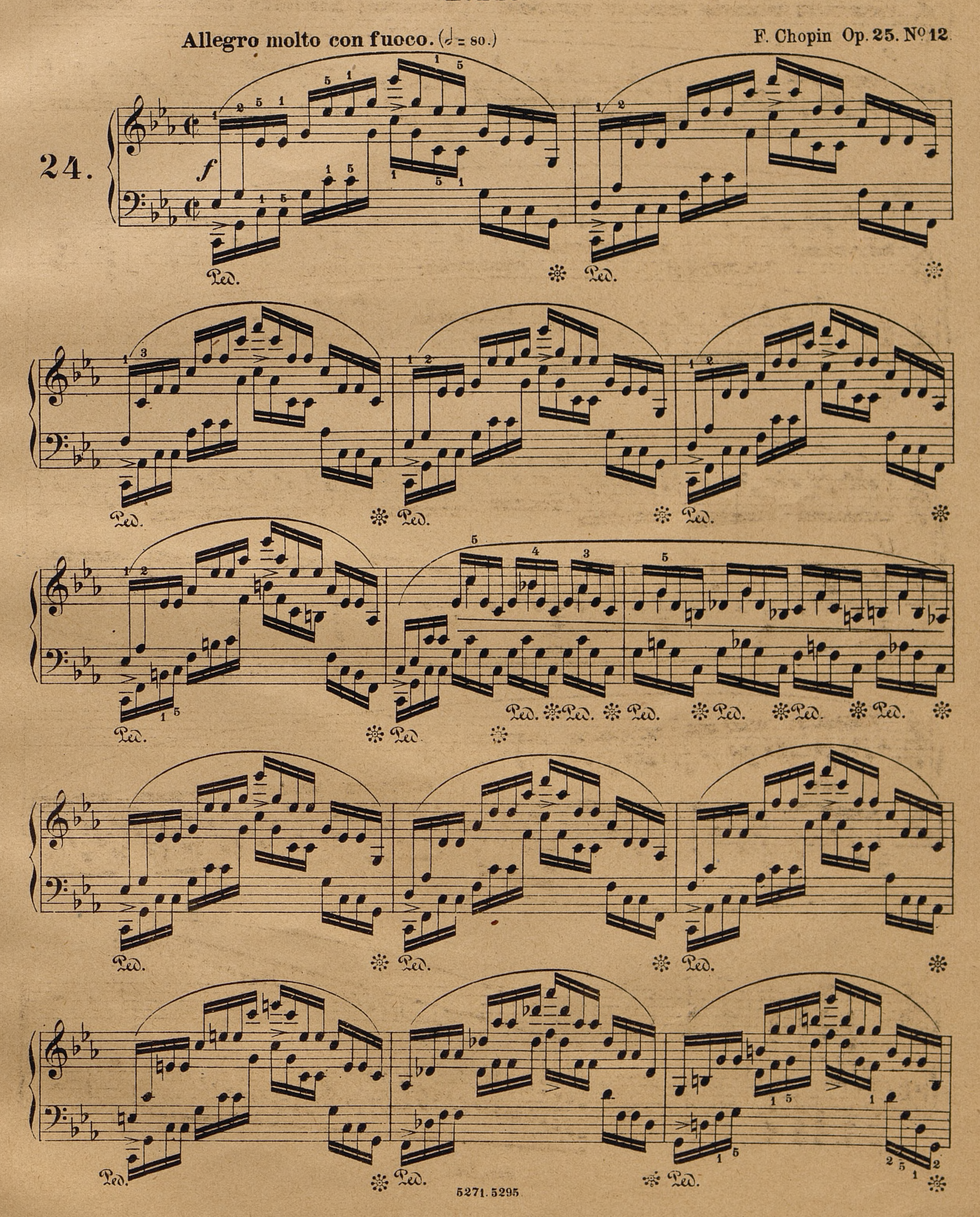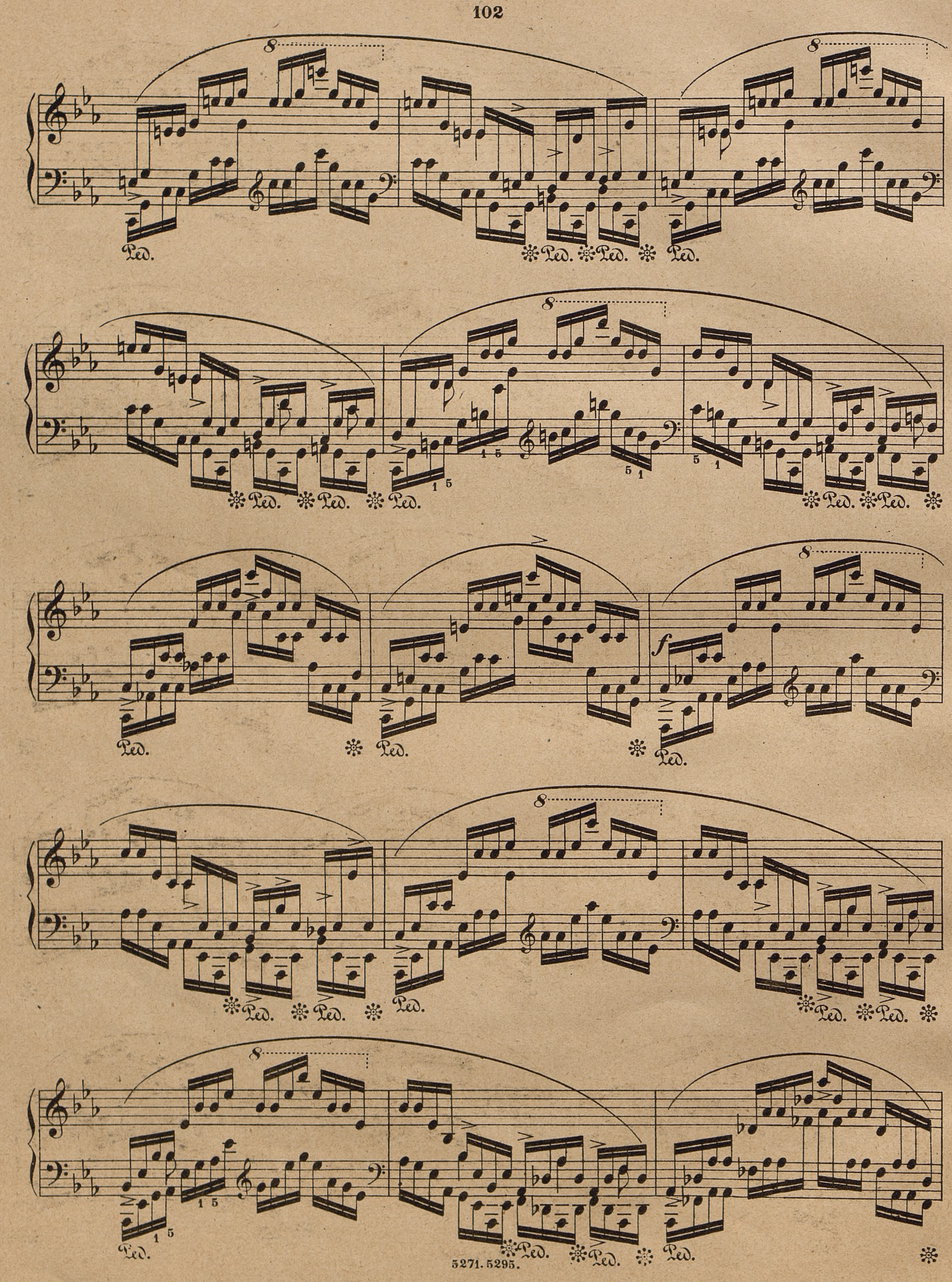



cresc.
dim.
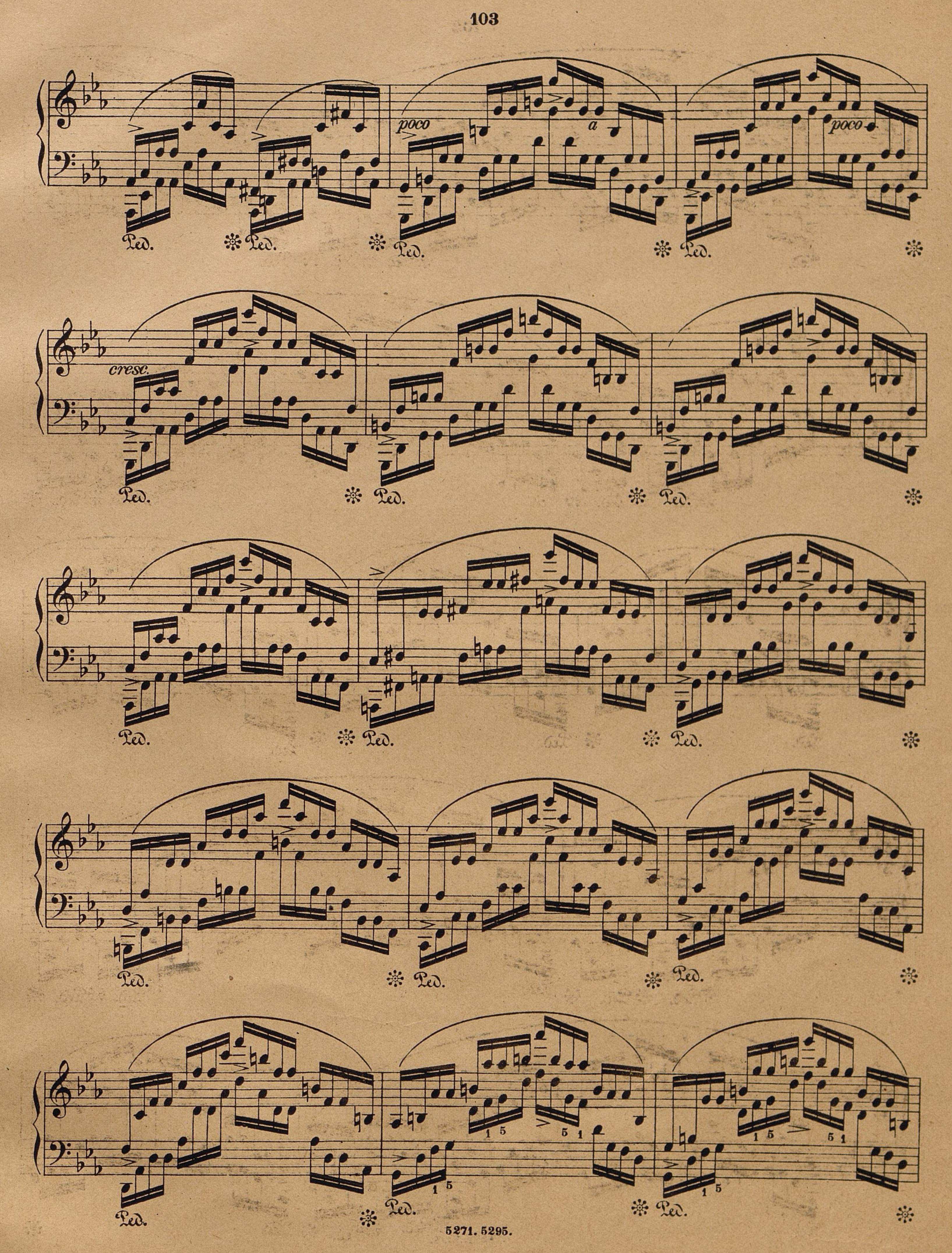
Etude.

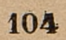
Allegro molto con fuoco. ($\frac{1}{2}$ = 80.)

F. Chopin Op. 25. № 12.
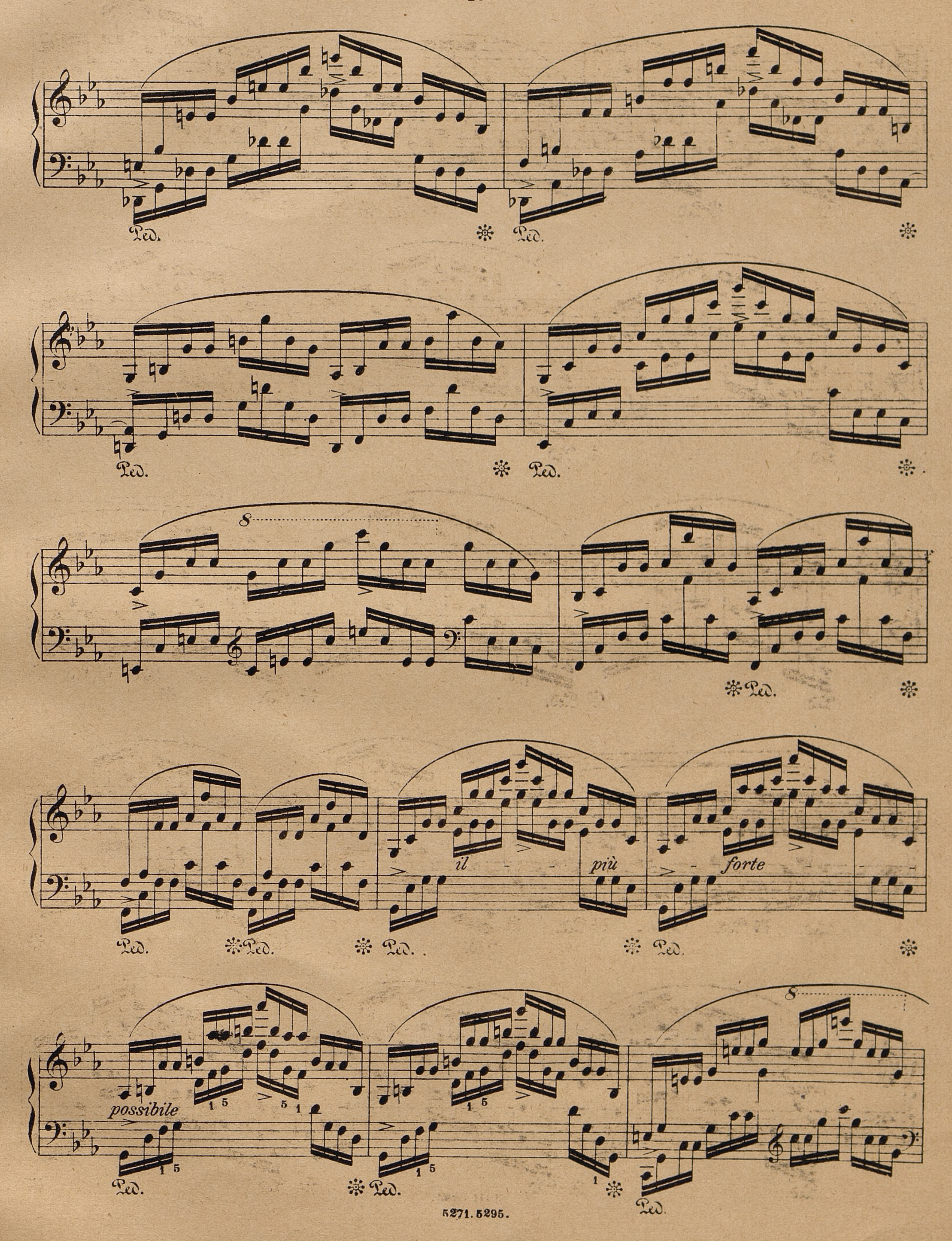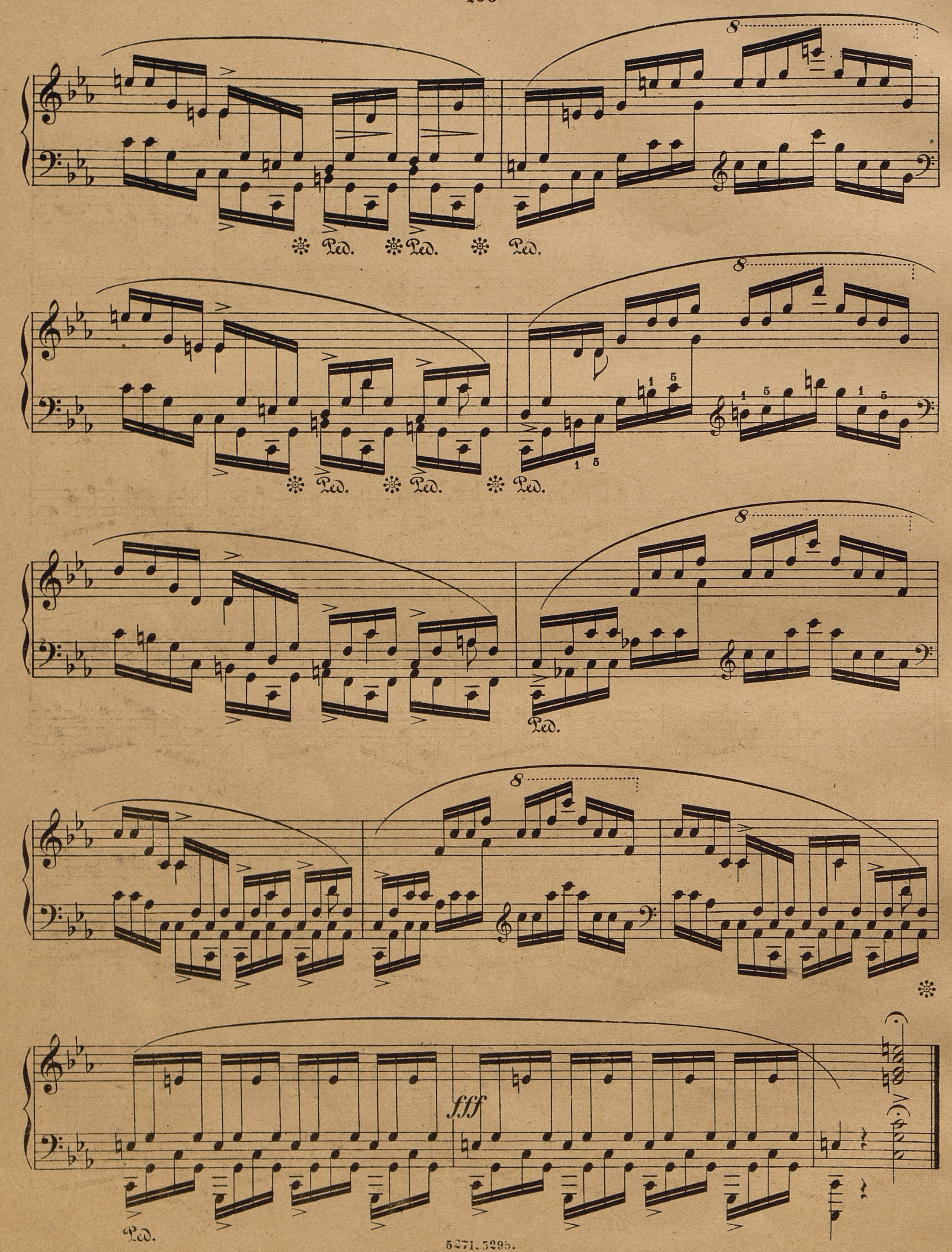



Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


poco
a
poco
cresc.
Ped.



cresc.


Ped.
il
più
forte
possibile
8
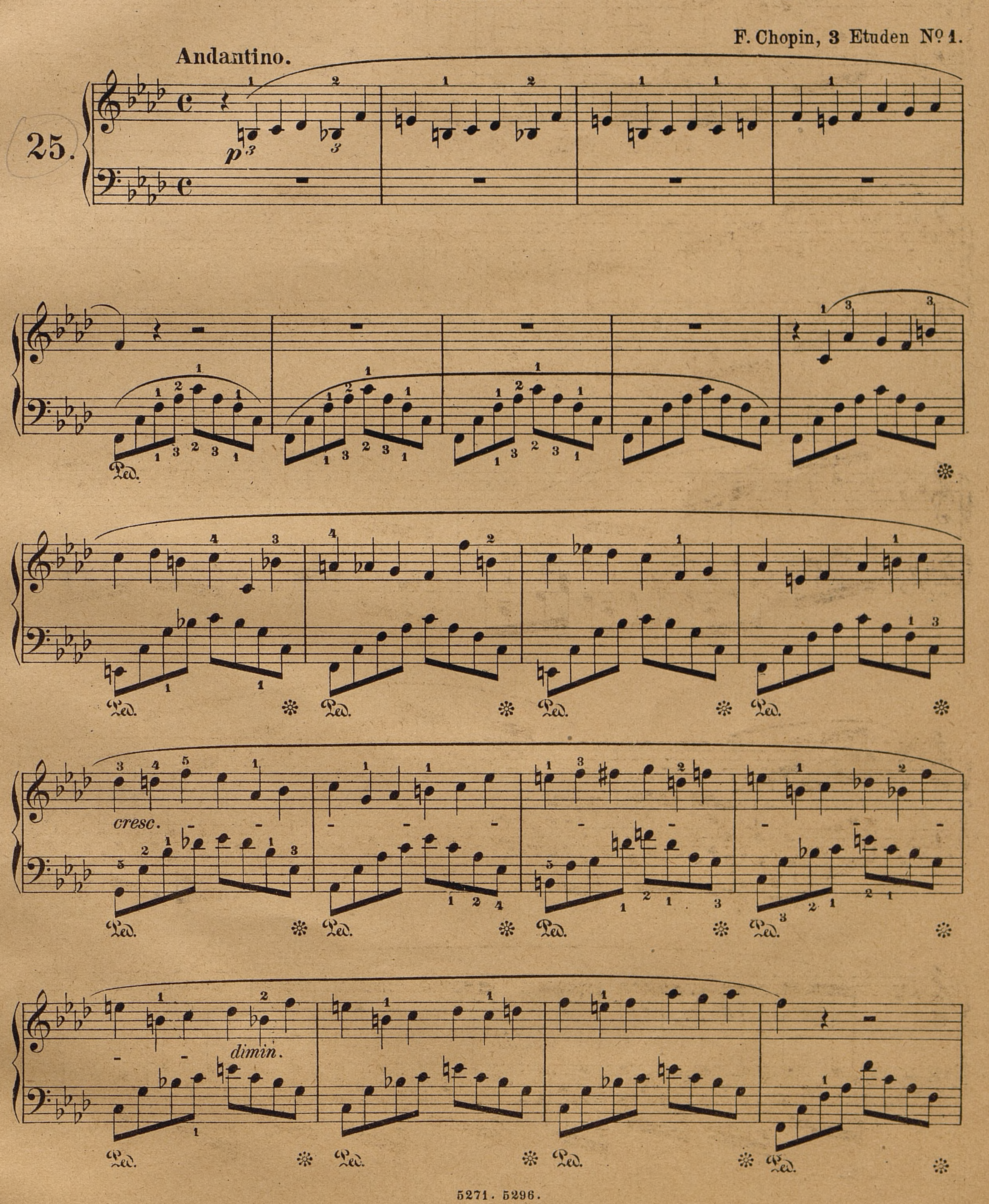


8
Ped.
Ped.
Ped.
8
Ped.
Ped.
Ped.
8
Ped.
8
fff
Ped.

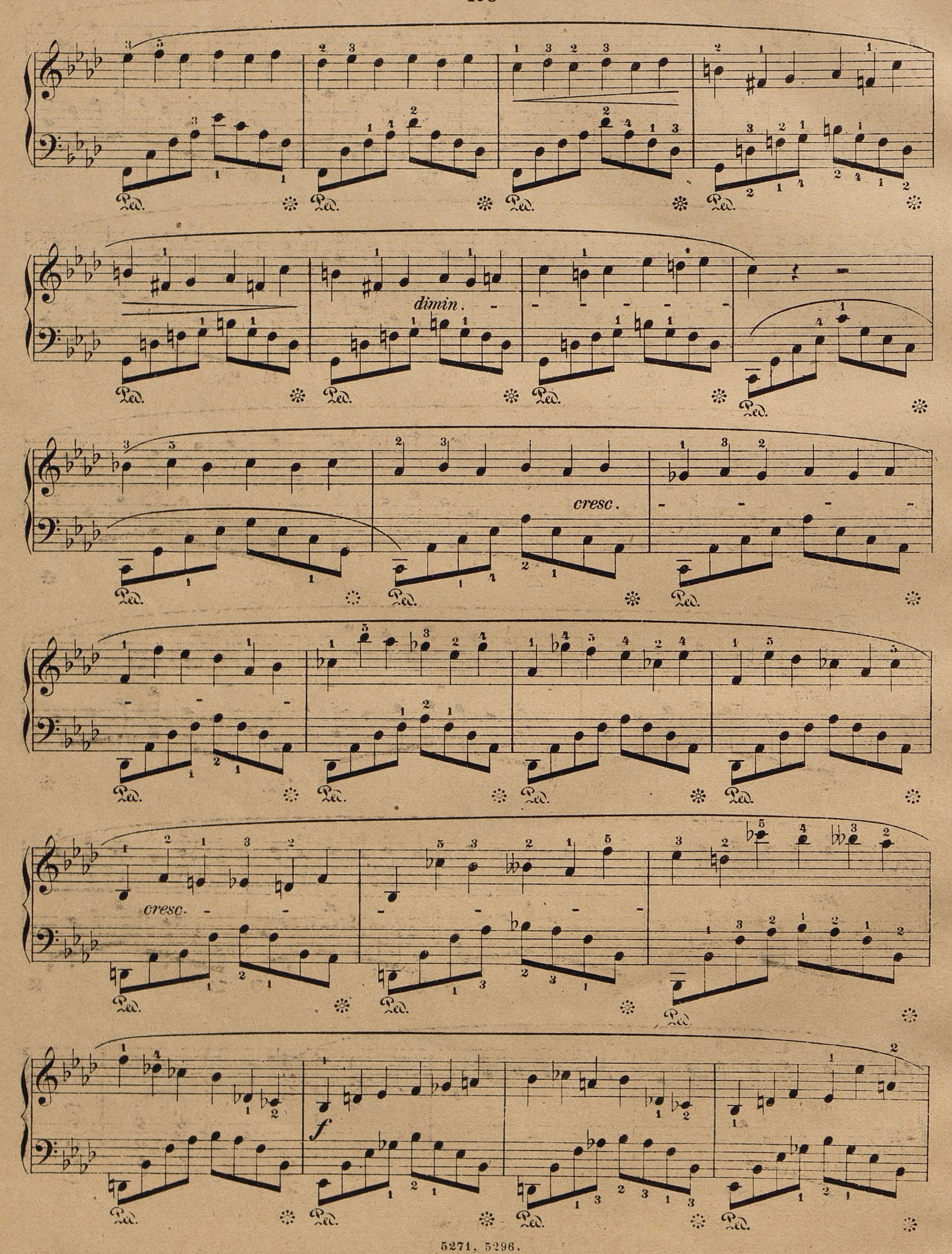
Etude.

F. Chopin, 3 Etuden No 1.
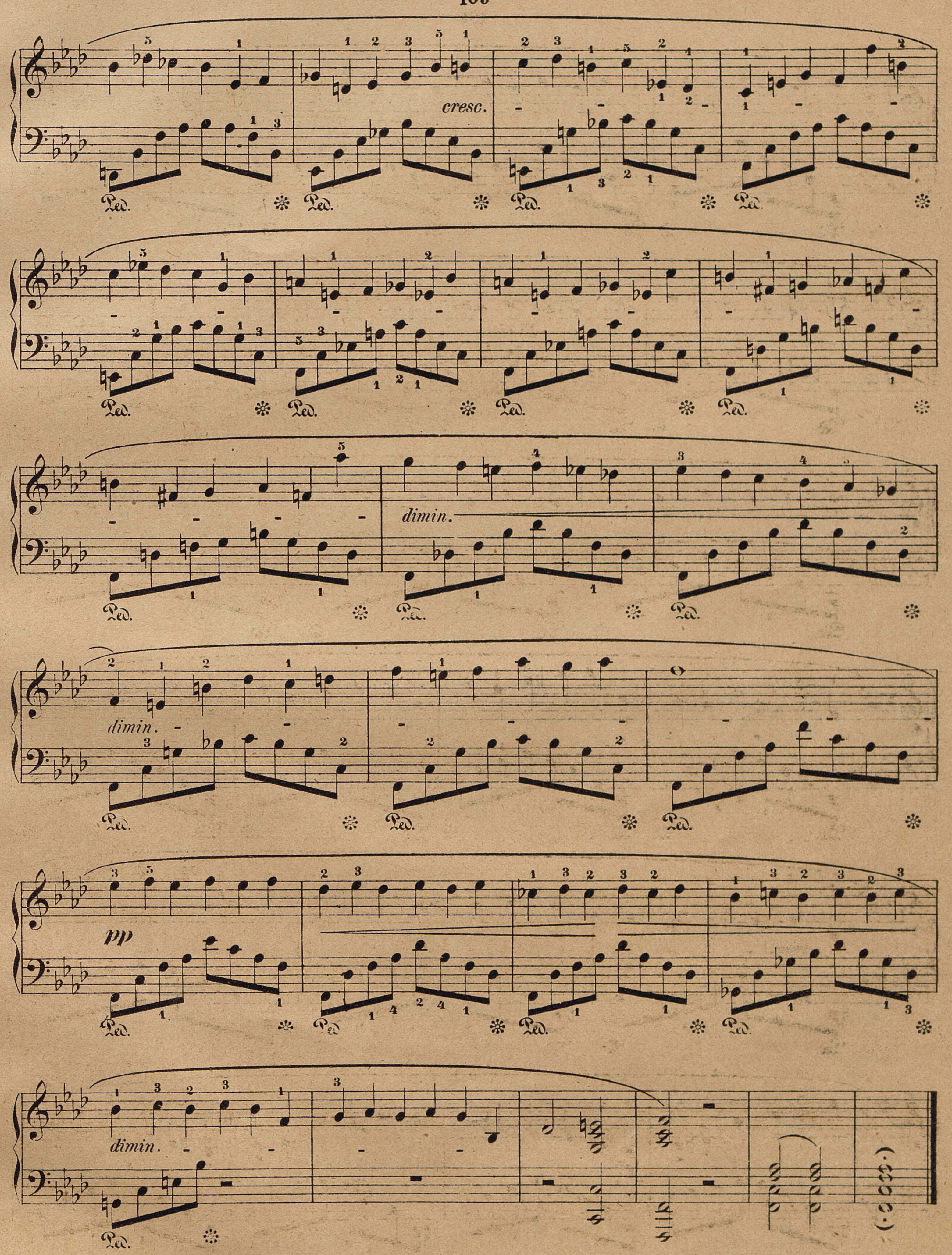
Andantino.

25.



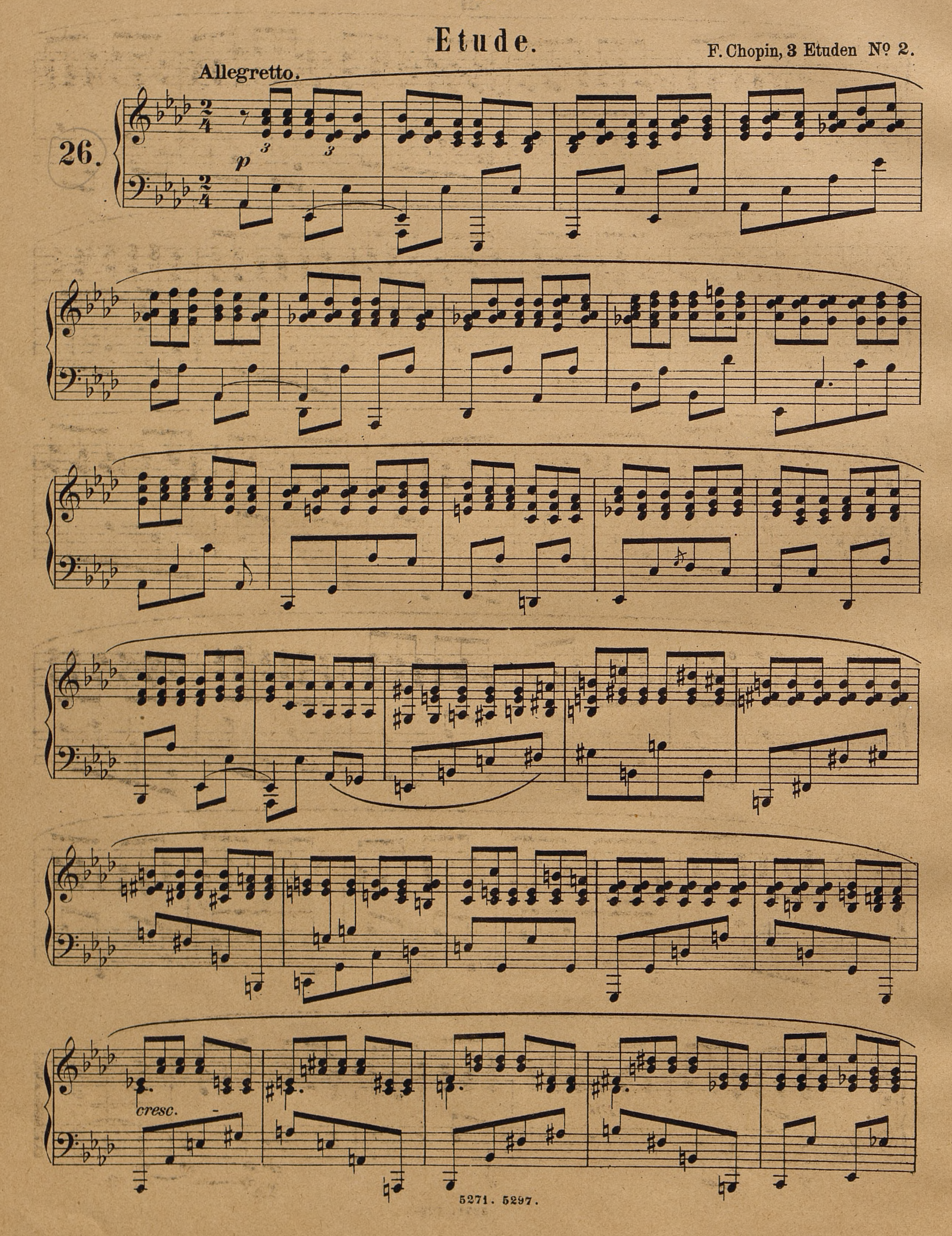


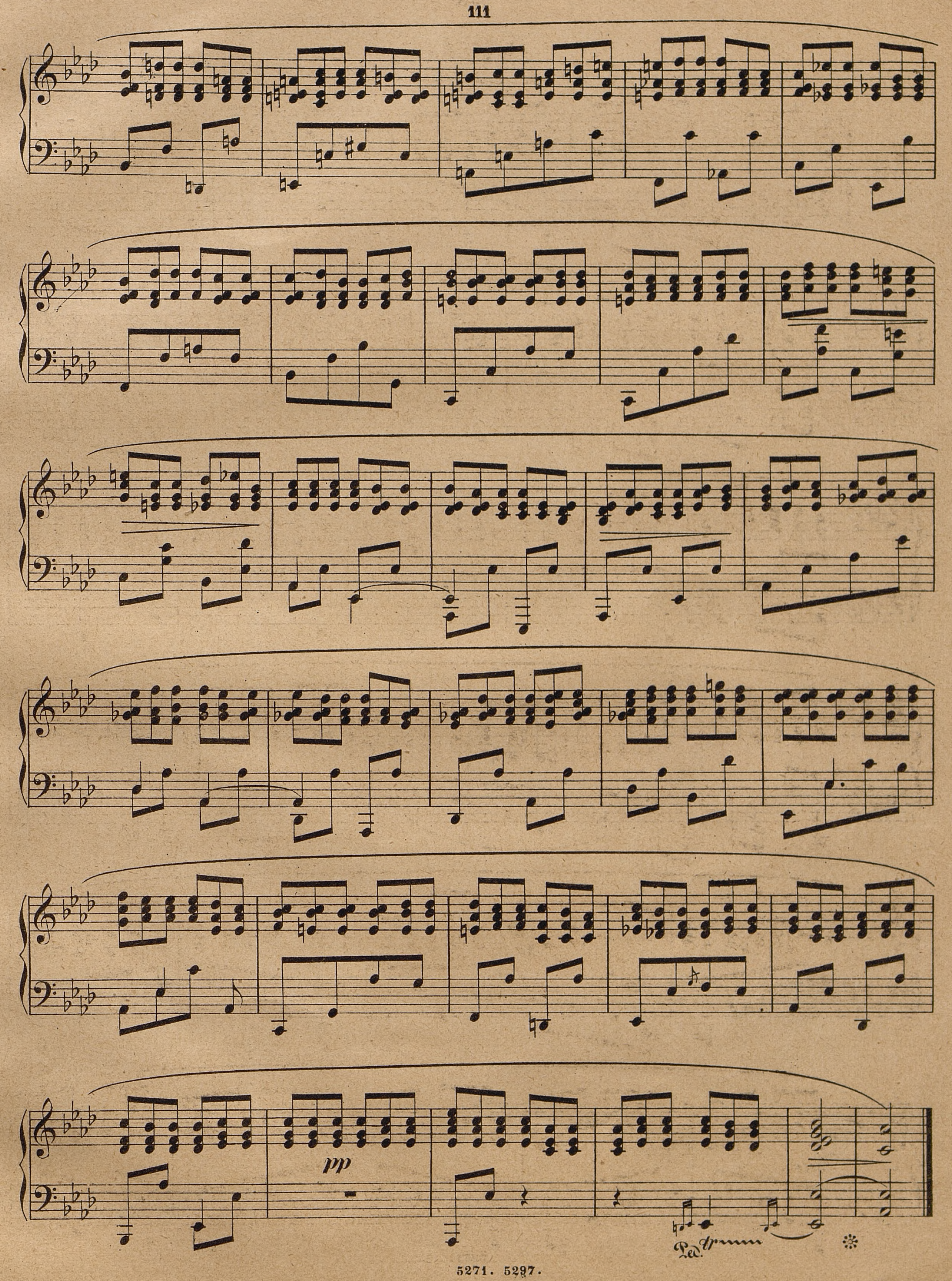
dimin.
cresc.
cresc.


cresc.
dimin.
dimin.
pp
dimin.

Etude.
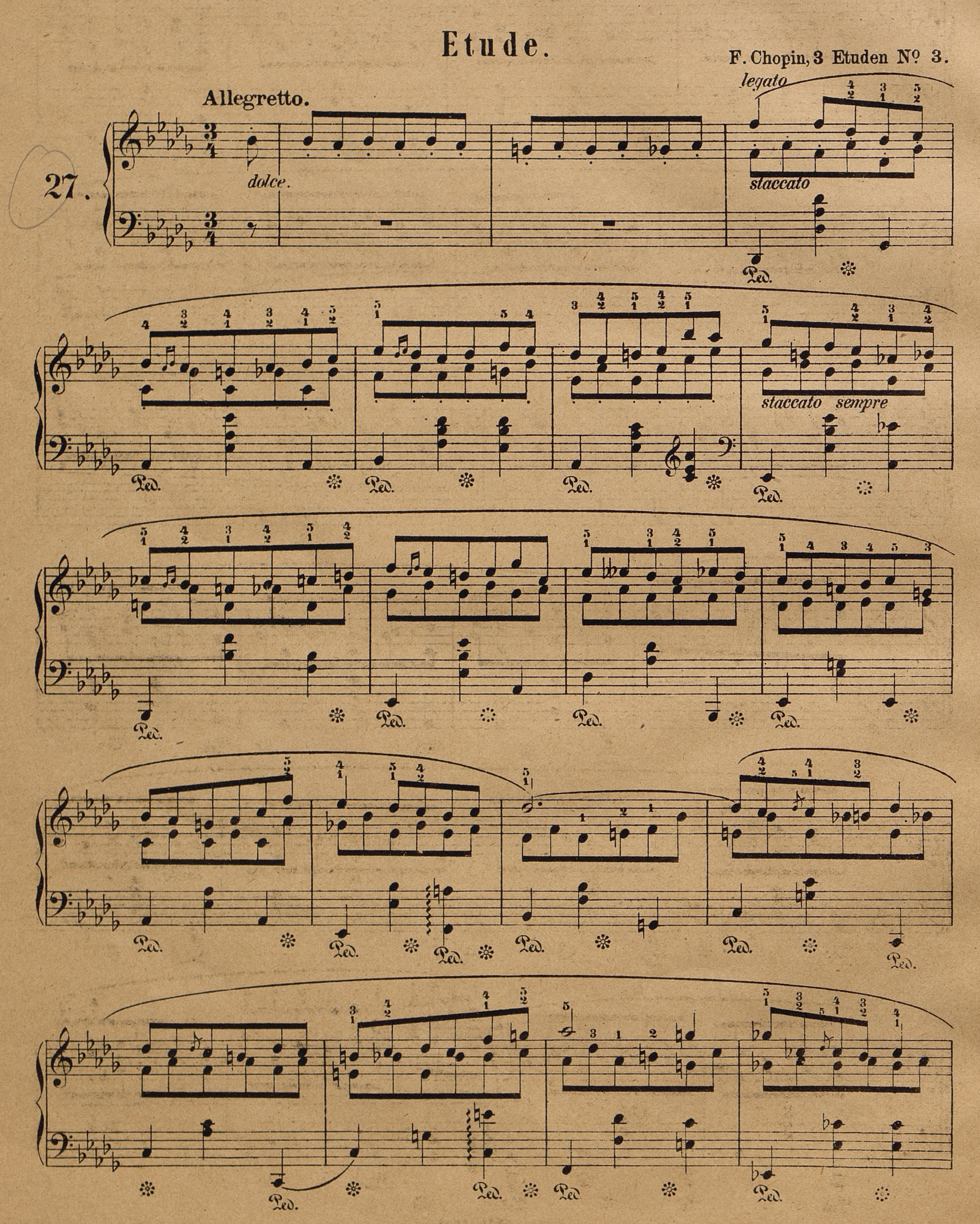
F. Chopin, 3 Etuden № 2.
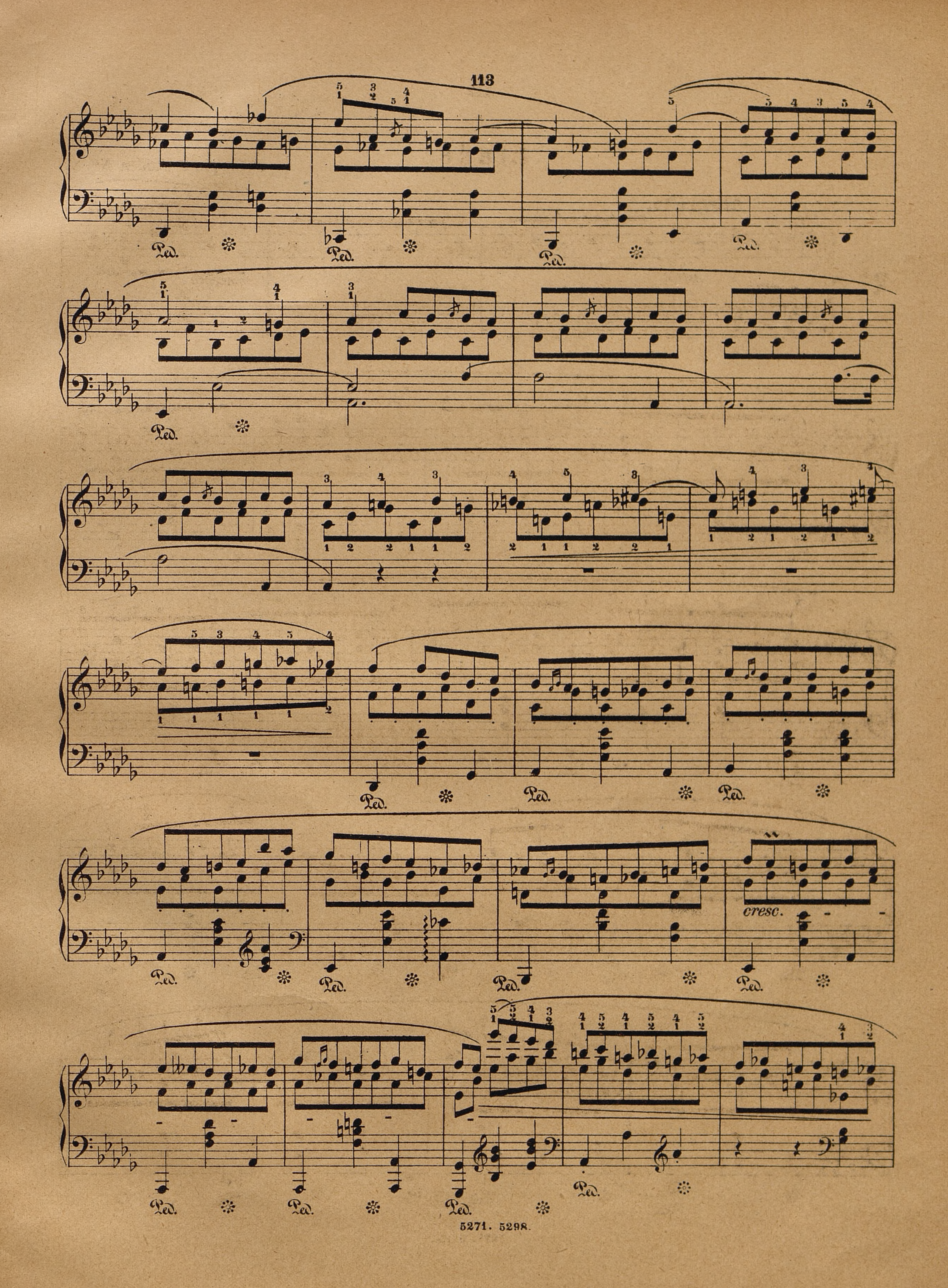


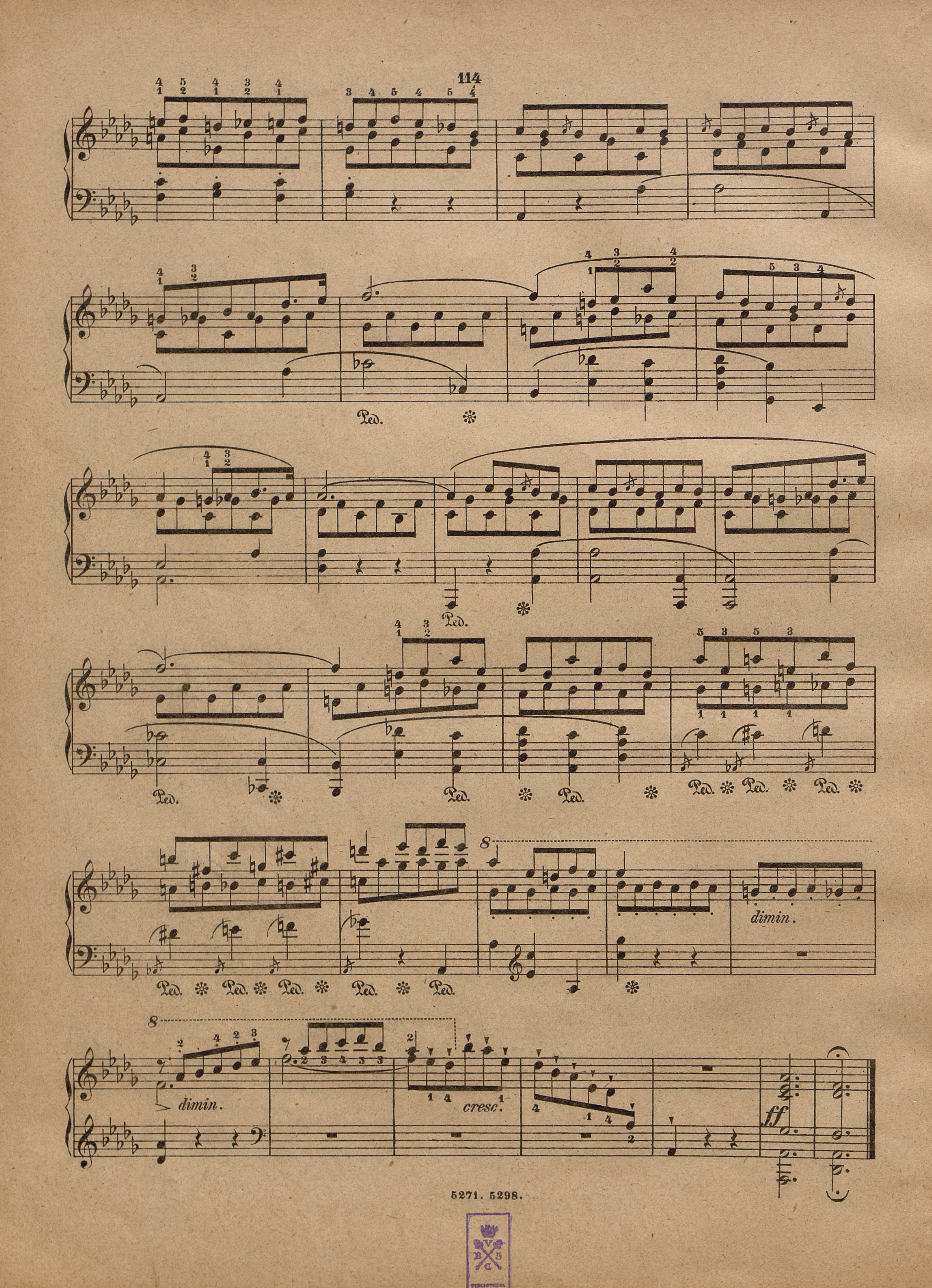

pp
Ped.

Etude.

F. Chopin, 3 Etuden Nº 3.




cresc.



Ped.
dimin.
cresc.
ff

